Manifeste.

un mur
sur les quais
ou l'ébau-
che d'une
maison ci-
nématogra-
phique.

MODE D'EMPLOI

Le présent document se lit différement en fonction de votre degrés d'assiduité. En commençant par le début, par la fin ou par le milieu, peu importe, vous pouvez l'aborder dans n'importe quel sens, chaque article qui compose l'étude étant construit de manière parfaitement indépendante. Une lecture linéaire apportera la vision d'ensemble de l'étude. L'amour du cinéma, des images colorées, des récits poétiques, des analyses filmiques, de l'architecture en général et en particulier sont toutefois nécessaires à la bonne compréhension du manifeste.


le paysage réel
l'émotion
le cinéma
Isabelle
l'architecture
la nouveauté
la représentation


elua
Clément Migliérina
l’enfance
le regard
le paysage humain
la mise en scène
l’espace
la physique

L'EXERCICE DU DIPLÔME, UN AVANT-PROPOS.

L'ouverture, la réalisation, la nouveauté, le lien et les quais. Ou comment les principes directeurs du travail de fin d'études se sont mis en place. Avec en arrière plan, l'objectif avoué de concevoir l'architecture dans une recherche volontariste et expérimentale. p7

L'architecture, le cinéma, la maison et le mur.

L'intoduction. Architecture is cinema. Tout est parti de ce principe, qui m'a suivi durant toutes les études d'architecture. Pourquoi relier les deux disciplines? Dans quel but? Pourquoi la maison? Pourquoi un mur? p8-p9

La forme est le fond.
p39

LE CINEMA PROCLAME ARCHITECTE.

En quoi le cinéma est-il mon architecte préféré? Comment l'expliquer? Par quelle démarche? Le cinéma est un architecte de l'émotion, mais quelle est la nature de ses espaces? p10-p13

Boîtes-maquettes.
p31

Le mur.

A l'origine de l'architecture.
Le mur sépare et relie. Il est matière, surface, mais aussi intériorité et spatialité. Comment se situer devant lui? Comment aborder son interface? p16

« je suis rentré dans le mur»

Récit introductif sur cette maison cinématographique, sur l'espace de l'émotion dessiné autour d'un mur, de l'image, du mouvement et d'un contexte. p14-p15

Une histoire de matérialisation.
p39

Manifeste de 4°année.
Séminaire de 5°année.
p31

LA MAISON CINEMATOGRAPHIQUE.

Le mur ébauche une maison cinématographique. Il définit un espace habité, et qualifie des natures spatiales à partir de plusieurs films. *L'anglaise et le duc, La collectionneuse, Le Mépris, Mulholland drive, Lost highway, Blue Velvet, 2046*, autant de récits qui permettent au mur de composer une unique maison émotionnelle. p20-p21

L'intérieur et l'extérieur.
p34-p35

Aucun style.
p31

La terrasse.

Où est l'intérieur de la maison? Quelles en sont ses limites? Face à ces questions, la terrasse joue un rôle de première instance. Elle définit les contours de la maison avec force et finesse, dans une accroche serrée avec le contexte, et remplace la façade avec intelligence. p24-p25

Le paysage.

Où je parle du contexte, de sa réalité physique, et imaginaire. Comment la maison s'inscrit dans le paysage, comment regarder le paysage, comment définir ce lien nécessaire entre l'architecture et son site. p22-p23

Le chat.
p39

Le paysage humain.

Le paysage humain est la nouvelle brique. Il est la donnée la plus importante d'un projet et de loin la plus riche. L'architecte construit pour la femme et l'homme. Je veux réaliser une architecture humaniste, immatérielle et vivante. p26-p27

LA CHAMBRE.

L'espace d'où part l'intériorité de la maison. La chambre est le coeur de son architecture, et celle-ci vient se construire en ronds concentriques autour d'elle, définis avec un degré plus ou moins grand d'intimité. p36-p37

Mise en scène, mise en espace.

Une architecture mise en scène, c'est-à-dire un espace engagé, expressif, qui prend véritablement position dans les paysages. Questionner le sens de la beauté, et construire la nouveauté. p38-p39

Ouvert au public.
p33

La matière.

Où est la matérialité d'une architecture? La matière comme une source infinie d'émotions, une accroche physique qui, si elle permet à l'architecture de se construire, lui donne aussi les moyens de s'exprimer, dans le paysage réel et humain, et de construire entre eux de petits liens invisibles et immateriels. p32-p33

Une minuscule architecture. p33

UNE AUTRE INTRODUCTION.
p42-p43

L'enfance.

La maison est notre premier monde. On s'éveille en son sein, dans le lit d'enfance, d'où l'on contemple le monde. Elle est notre repère, une construction conçue par notre regard, point de départ de l'espace physique et émotionnel qui nous entoure. p28-p29

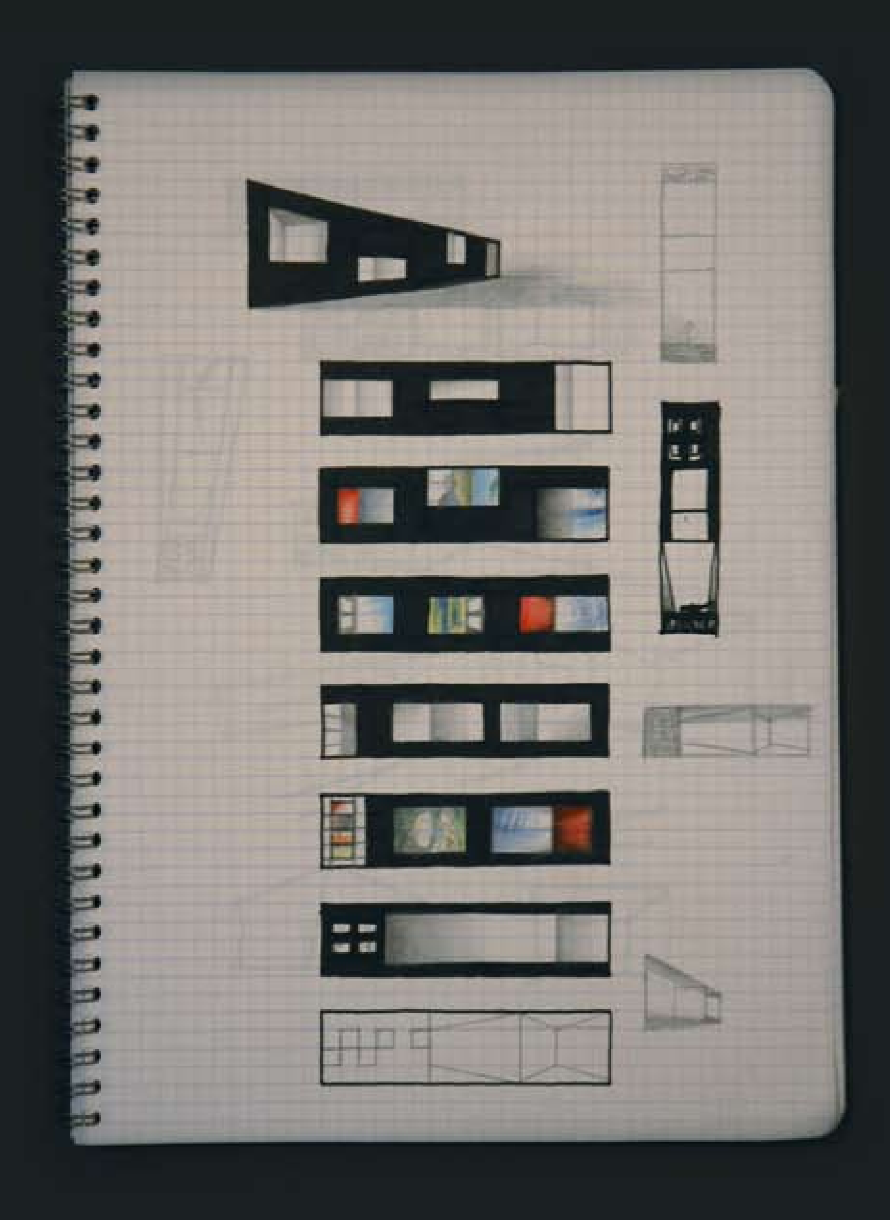
Première année.
Premier projet.
Premier mur.
p33

Le couloir.

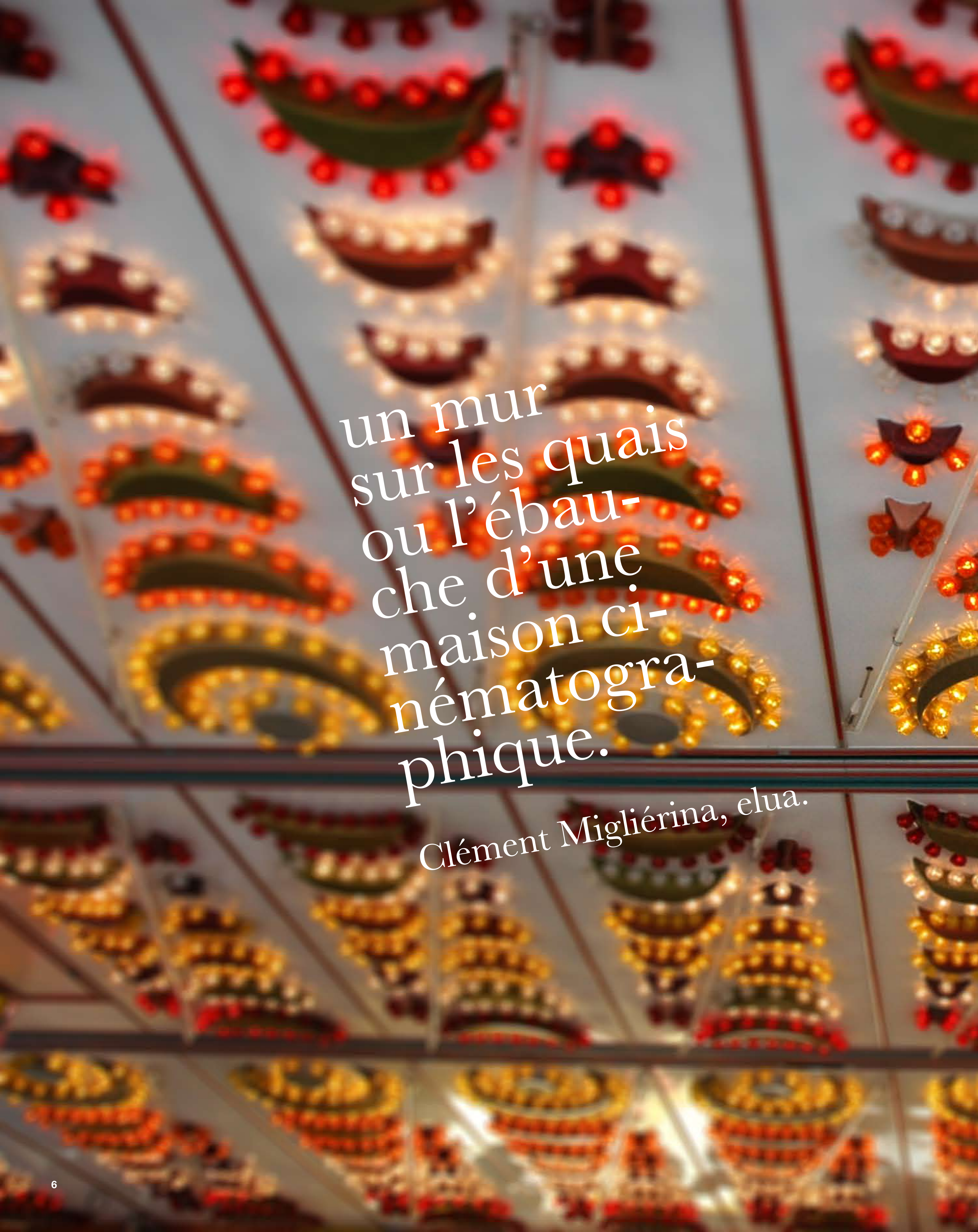
La pièce du passage, des déplacements, qui relie les fonctions entre elles. C'est aussi l'espace du hors-champ, il est un appel, une aspiration spatiale et temporelle, une articulation architecturale nécessaire et mystérieuse. p30-p31

Bibliographie et Filmographie p44

études d'architecture 200+6



« le cinéma est mon architecte préféré »



un mur
sur les quais
ou l'ébau-
che d'une
maison ci-
nématogra-
phique.

Clément Migliérina, elua.

O U V E R T U R E

Si l'énoncé du TPFE -travail personnel de fin d'études- émet l'idée d'une clôture d'un cycle, celui des études d'architecture, et présente ce travail comme une conclusion, je l'aborde volontairement comme une ouverture.

R É A L I S E R

Des rendus de projets imaginés ont dessiné une trame repérable durant les trois cycles constituant les études d'architecture. Je tiens à séparer le TPFE de ces exercices, ne pas l'imaginer comme un rendu-ultime, mais comme une réalisation propre, fruit de l'élaboration et du développement d'un travail jusqu'à son terme. Il ne faut pas y voir ici une volonté de rejeter les exercices précédents, mais plutôt une démarche de remise en question de ce qui a été acquis, c'est-à-dire un travail introspectif, basé sur une remise en cause de soi-même et de l'ordre établi. Dessiner un projet avec un oeil neuf, aborder une question dans la nouveauté et le refus des réponses formatées et référencées. Faire et ne pas refaire. Eradiquer le rajout de choses. Il y a trop de choses.

N O U V E A U

Je trace le TPFE comme un territoire de liberté, afin de lui donner toute son importance en l'écartant de projet type-concours. Je désire lui donner une forme et une identité propres, espace avant-gardiste d'expérimentation et de nouveauté. Je ne suis plus étudiant, je ne suis pas architecte.
Il me tient à cœur d'écarter le projet d'une tentative trop formaliste qui limiterait l'architecture à sa représentation.
L'architecture est formée à partir d'un ensemble de données sensibles irreprésentables. Les plans sont un moyen technique qui permet de construire un projet pensé, les images, une pâle vision qui aurait la prétention de représenter le bâtiment dans le monde où l'on vit. Essayer de représenter une architecture conduirait à une mise en forme assez kitch et peu intéressante dans le cadre d'un travail d'expérimentation.
Je me place ainsi dans une situation où l'architecture ne pourrait se rendre visible que par son existence. L'architecture n'existerait qu'une fois construite.
Cette idée affaiblit de cette manière les différents types de représentation que l'on fabrique généralement pour exprimer un projet.
Par les outils classiques de représentation, on ne montre donc plus l'idée du projet, sa propre démarche et la recherche que l'on a faites, mais plutôt le projet terminé dans sa fausse réalité, ce qui est à priori peu intéressant dans le cadre de mon diplôme, dans la mesure où elle fige les choses et où il n'y aura pas de suite construite.
J'abolis donc toute tentative de représenter un quelconque projet dans ce diplôme.
Je m'intéresse plutôt à la recherche de conception architecturale pure.

R E L I E R

Si cet exercice se démarque, il n'est pas pour autant une coupure avec la formation architecturale, et repose bien au contraire sur un contexte idéologique développé durant ces dernières années.

L E S Q U A I S

Dans son idée d'ouverture, le travail de fin d'études sera public, sur un lieu ouvert, c'est-à-dire sur la place du marché. L'architecture est au coeur de la vie. Il est nécessaire de nourrir le lien entre le public, c'est-à-dire les habitants, et la conception architecturale, non pas dans un dessein purement communicatif, mais plutôt dans un véritable dialogue. Reprendre conscience que l'homme est au centre de l'architecture, celle-ci n'existant que par et pour lui. Construire un mur sur la place du marché est une sorte de clin d'œil aux installations éphémères et populaires que sont les stands des maraîchers le week-end.

introduction

ARCHITECTURE IS CINEMA

Relier l'architecture et le cinéma peut sembler à priori un peu vain, une sorte d'amalgame forcé entre deux entités distinctes pour la beauté du geste, la langue anglaise, une manière de le transformer en slogan publicitaire.

Mais il ne faut pas s'y méprendre. Ce désir intuitif, à travers les études d'architecture, est forte et les deux noms communs, unis sans article ni déterminant par le verbe être, ont persisté dans mes pensées.

La relation entre le cinéma et l'architecture devenait comme un mouvement naturel entre deux corps. Les films nourrissaient mes projets, devenaient l'espace de mon architecture.

Cette simple injonction venait imprimer l'écran blanc de la salle de projection et dessiner un contour net sur la création spatiale.



L'ARCHITECTURE, ESPACE HABITE.

Dans sa définition première, l'architecture est une construction qui met en œuvre un espace permettant d'isoler ou de protéger ses occupants en tissant un fin réseau de liens avec l'extérieur.

Si le programme qu'on lui assigne dessine la construction, celle-ci est aussi conditionnée par la géographie, les ressources techniques de chaque civilisation et une part très subjective mais ô combien importante de données irrationnelles. Chaque architecture est spécifique d'un désir-client, qui a trait à la sensibilité personnelle, exposée de manière consciente ou inconsciente.En résumant de manière abrupte, on pourrait désigner l'architecture comme une construction spatiale, c'est-à-dire une élaboration physique d'un ensemble de volumes.

Un espace pour recevoir la vie.

Le rapport cinématographique de l'architecture est ici donné.

L'architecture est habitée par la vie.

LE CINEMA EST MON ARCHITECTE PREFERE.

Le cinéma filme la vie, le paysage humain, l'espace qu'il habite. Le cinéma se construit en creux, en espace à remplir ou plutôt à habiter. Il utilise la durée, le temps pour offrir la continuité des espaces, dans le sens même de la rupture.

La construction spatiale du cinéma autour de personnages est ample et infinie. L'espace cinématographique est large. Il utilise l'espace de l'écran, l'espace autour de la caméra, l'espace de la scène, l'espace hors-cadre et l'espace du cinéma lui même, c'est-à-dire puisé dans toute l'histoire filmique. Les aller-retours successifs dans cette multi spatialité produisent un espace engagé, vibratoire et expressif, qui flue et reflue en fonction de l'intensité dramatique, c'est-à-dire celle de la vie.

Le cinéma construit un espace, habité d'une subtilité et d'une force extrême, qui permet de produire sur celui qui le perçoit, en l'occurrence le spectateur, des chocs émotionnels.

LA MAISON

Ce rapport entre l'architecture et le cinéma nécessite l'utilisation d'un outil d'analyse fort et universel, une manière de rendre palpable cette étude architecturale et de relier de manière explicative les deux entités.

La maison, un système d'organisation spatial fonctionnel qui se définit comme une pétrification de toutes les architectures, puissamment ancrée dans l'inconscient collectif, et par son rattachement à la famille et au quotidien, dans la société sera mon outil explicatif.

Par sa définition, la maison est l'architecture. Elle en pose les éléments nécessaires, et alimente une image-type d'icône, c'est-à-dire de modèle universel, qui lui permet de devenir un objet d'analyse.

La maison sera donc l'outil, espace familier, résumé complexe de l'acte architectural, à la fois commune et expérimentale, vide et terriblement habitée, neutre et parfaitement expressive.

Mais l'ébauche de cette maison cinématographique sera personnelle et intime et en aucun cas errigée en tant que quelconque exemple à suivre...

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif et un réaliste » Yves Klein

Bachelard précise in *La poétique de l'espace* une maison comme un rêve familier et personnel, relié aux souvenirs, à la mémoire, à l'enfance. La « maison natale » comme il désigne la maison de notre enfance, serait le nid primitif de notre personne. Il imagine la maison non pas comme « une boîte inerte », mais comme une variation poétique et sensible qui transcende l'espace géométrique.
Voici ma maison, mon outil.

LE MUR
Il ne s'agit pas de présenter un projet, mais d'en construire un.
Il y a dans la représentation d'une architecture quelque chose de vain, c'est-à-dire une tentative de rendre réel, donc perceptible, un projet qui ne l'est pas encore.
Cette démarche s'applique donc à travailler autour d'un modèle virtuel pour se rapprocher du domaine de la perception et d'une fausse réalité. Le terme est, semble-t-il exact.
Le faux serait à la base de cette représentation, reposant alors sur l'image d'un projet et non pas sur sa réalité intellectuelle immuable.
Dans cette entreprise d'architecture, on ne présenterait donc pas un véritable projet, mais l'image d'un projet, dans tout son pouvoir de déformation, de transformation, et de kitch. Le travail de l'architecte consisterait alors à mentir, et dans la recherche de la juste réalité grâce à une image informatique qui tend de manière vertigineuse vers un hyper réalisme.

Mais est-ce cela l'enjeu ? A travers tout le travail pictural du XIX°siècle, les peintres nous ont démontré, avec force, que l'on pouvait tendre vers une sensation de réel bien plus forte en ne le peignant pas tel quel, mais en l'interprétant, le déformant et l'éloignant de sa propre réalité.
Au XX°siècle, Les peintres abstraits en ont fait leur force.
C'est donc en s'éloignant de la forme réaliste que l'on s'en approche au plus haut point.

Il y a dans le jeu d'un acteur la sensation de naturel et de sincérité lorsque celui-ci travaille son interprétation au plus haut point. Etre naturel devant une caméra n'est justement pas naturel. On doit oublier la caméra, l'équipe technique, pour faire illusion. C'est tout ce travail qui amène à la beauté et à une certaine vérité.
Mon projet repose sur ce questionnement, sur la nature même de l'architecture et de sa réalité propre.
Et dans cet état de refus du faux semblant, de l'unique représentation ou d'une fausse réalité, je préfère réaliser un véritable projet plutôt que sa représentation.
J'imagine donc une architecture éphémère, un mur sur la place du marché à Bordeaux, entre le gros bateau et le hangar 14. J'imagine un mur sur les quais, comme l'ébauche d'une maison cinématographique.
Le travail de fin d'études sera une réalisation spatiale qui mettra en évidence la capacité du cinéma à être un architecte. Par l'utilisation de plusieurs films, j'imagine un mur qui serait la surface visible d'un maison construite à travers la terrasse du *Mépris*, la chambre de *Mulholland drive*, les fenêtres de Rohmer et le jardin de *Blue Velvet*. Cette maison sera kaléidoscopique, nouvelle et totalement vivante. De par là même, mon désir est de tendre vers une nouvelle architecture immatérielle, vers un vide habité infini, redessiner l'essence même de l'espace, à travers une démarche empirique et profondément intime.
Je rajouterais que je ferme de cette manière la boucle des études d'architecture en reliant le diplôme au premier exercice de l'école, le franchissement, qui avait pris la forme d'un mur écran, un dispositif architectural mettant en scène les deux espaces qu'il séparait. Les grands thèmes, abordés de manière récurrente par la suite, étaient là : la mise en scène de l'espace, son image, sa traversée, le regard et la nature même de ce que l'on voit, le cinéma et donc l'invention architecturale, dans toute sa force.


IKB 3, 1960, Yves Klein

LE CINEMA EST UN ARCHITECTE, SENSIBLE, VIRTUOSE ET TERRIBLEMENT HABITÉ.


L'arroseur arrosé, 1885, Louis Lumière

Le cinéma est un corps en creux. Une forme à remplir.
Lorsque Louis Lumière va tourner ses premiers films ; il emploiera le terme de « vues ». L'emplacement de la caméra est choisi suivant le « motif » à filmer et le « moment », c'est-à-dire la lumière du jour. Le cinématographe Lumière reste très proche de l'attitude d'un photographe de l'époque, qui tente d'imprimer la pellicule tout en respectant les règles de la composition classique, mais ses vues s'ouvrent à l'intervalle temps, à la durée, composante essentielle du plan.
La continuité du temps va dessiner l'espace.
Le mot plan s'est substitué au mot « vues » pour définir le bloc d'espace et de temps dans un film.
Le cinéma est né et par la même l'espace cinématographique.

Mais qu'est ce que l'espace cinématographique ?

L'utilisation du système maison permet à l'espace cinématographique de prendre corps physiquement sur l'écran, dans un phénomène d'appropriation.
Il existe deux espaces cinématographiques marqués qui restent néanmoins intimement liés.
Le premier prend forme à travers l'utilisation d'un espace physique existant, en l'occurrence la maison, filmée, ce qui implique une existence préliminaire de la maison en temps qu'objet physique. Il existe donc dans ce rapport une distanciation entre l'acte filmique et l'objet filmé. Mais le cinéma, par ses mécanismes, efface cette distance pour être à l'origine d'une renaissance de l'architecture. La maison filmée n'est plus la maison originelle. Elle est autre, digérée, repensée. On assiste à une transformation de l'espace physique, la caméra se comportant en filtre déformant, en reflet d'un espace fractionné, découpé, et réinventé.

Le second est un espace entièrement nouveau, conçu pour et par le cinéma. La maison est construite par le cinéma, et celui-ci vient superposer son propre espace sur l'espace architectural. Il n'y a cependant aucune notion de couple, mais une seule et même entité. La scénographie prend ici toute son importance, appuyée par le cadre de la caméra qui va lui donner vie, et produire l'illusion d'un nouvel espace.

C'est en étudiant la maison dans plusieurs films, chez Rohmer, Godard et Lynch, que l'espace cinématographique s'est matérialisé, transformé en véritable espace architectural.
La maison est à l'écran une mise en abîme de cet espace. Elle en est sa matérialisation concrète, son outil d'analyse, comme une illustration de sa signification. Objet physique où circulent les personnages, la maison est aussi un lien, entre le mouvement éphémère des 25 images/seconde et la vie réelle.

La maison m'a permis de faire le lien entre l'architecture et le cinéma, dans une correspondance qui me semblait évidente, mais difficile à cerner. D'un point de vue architectural, la maison est comme l'addition de toutes les architectures, un espace simple et complexe qui relève autant des principes fondamentaux, que d'un renouvellement constant des règles spatiales et sociales.

Exposée au cinéma, la maison n'a pu résister. Elle a peut-être tenu la distan-



2046, 2004, Wong Kar-Wai

-ce lors d'une première scène, en forteresse patinée par les années (*La Collectionneuse*), mais s'est vite révélée atteinte par le cinéma. Dans un lent travail d'appropriation, une recherche de l'autre, à l'extérieur, à l'intérieur, le cinéma a habité la maison le temps d'un film et pour toujours (*Le Mépris*). La dualité première va disparaître au profit d'un unique espace habité, riche et fort dans sa capacité à dialoguer, puissamment émotionnel, entièrement réinventé.
Cette osmose devient plus vertigineuse encore lorsque le cinéma habite sa propre maison. Il en crée les fondations, les murs, le toit à sa manière, dépasse l'étape d'appropriation, pour formuler un espace cinématographique malléable à l'infini, immatériel et expressionniste.

Le cinéma devient alors un architecte, dans sa capacité à faire naître un espace de l'émotion. Il donne à entendre, à voir, à réfléchir, détourne le réel pour exprimer une impression, donner une profondeur, transformer une surface en un cadre multidimensionnel où viendraient se loger des fragments de vie.
Du formidable outil de représentation du monde qu'il était à ses débuts, le cinéma est devenu l'initiateur du monde qu'il filme. Le reportage a laissé place à la construction d'un nouvel espace hors-champ, qui, loin d'être un corps dé-connecté, garde l'empreinte violente du réel.

Dans une vision littérale, l'architecture du cinéma utiliserait la vie comme matériau. Le cadre de la caméra en serait les murs, rendus immatériels par la présence du hors-champ. L'écran deviendrait les fondations ou la toiture, car l'espace est ici réversible. Le travelling s'apparenterait à une construction instantanée, de l'architecture et du monde qui l'entoure, le visionnage, une perception non linéaire, sur un temps accéléré ou ralenti, découpé. Le montage serait la succession de pièces-espace.

Le cinéma surprend par sa capacité à habiter et à faire habiter ses espaces. Il introduit à travers ses films une artère vivante-les personnages-, dans un flux dynamique discontinu, et expose ainsi le mode de fonctionnement de ses espaces. Cette rapidité de temps entre la création, la perception et l'appropriation font du cinéma un architecte du mouvement et du déplacement.

Dans un registre plus concret, les processus de production du cinéma sont très similaires à ceux entretenus dans l'architecture d'un projet. Il présente la même corrélation entre l'idée et la technique, sans pour autant classer ces deux composantes de manière distincte. Car les deux se nourrissent mutuellement, font corps et deviennent chacun un outil au service d'un résultat fini, le film ou le projet architectural.
Le cinéma ne pourrait se restreindre à la seule capacité de représentation d'une architecture ou d'un projet architectural.

Son inscription du réel comme miroir déformant (ou non) du monde permet au cinéma d'être un puissant vecteur de connaissances de l'humanité, des sociétés, de l'histoire et de l'espace qui les entourent. Il devient une base de données inégalable, en perpétuelle évolution et constituée d'une multitude de sensibilités, de rencontres, de recherches formelles, spatiales et scénaristiques.

Le diplôme doit me permettre d'exposer au public l'oeuvre architectural du cinéma. Mais non pas dans une idée de description, mais plutôt une matérialisation concrète de cet espace.
Il fallait trouver un nouvel outil, construire à travers tous ces films, non pas autant d'architectures, mais un nouvel espace. Ce sera une maison, et mon outil sera le mur, comme l'ébauche d'une maison cinématographique. Cette habitation, s'il elle puise ses fondations dans plusieurs films sera personnelle et nouvelle, habitée et haute en couleur.



1 - ***Le Mépris***, 1963, Jean-Luc Godard
2 - ***La Collectionneuse***, 1966, Eric Rohmer
3 - ***LOST HIGHWAY***, 1997, David Lynch
4 - ***Blue Velvet***, 1987, David Lynch
5 - ***L'Anglaise et le duc***, 2001, Eric Rohmer
6 - ***Mulholland drive***, 2001, David Lynch

« L'analyse de la maison, à travers les films, m'a permis d'aborder le cinéma comme architecte. »



« je suis rentré dans le mur »

Imaginez un instant. Il y a d'abord la ville, ou plutôt non, la métropole qui s'agite, trop impatiente, trop boursouflée. Elle regarde l'espace comme une proie à tuer, en vide qu'il faut remplir dans une logique implacable et monstrueuse. La métropole n'existe pas par sa présence, mais plutôt par son débordement incessant, sa lave urbaine qui glisse, remplit, comble, et avance. Elle découpe, trame, dessine et circule dans ses nouveaux territoires. Elle s'avance sur une étendue déjà acquise, par les entrailles, par les flux, par une lame souterraine qui a absorbé par aspiration la terre pour en faire une fonction, une arme. Et dans cette agitation perpétuelle, ce fluide monstrueux et beau à la fois, on perçoit en son centre une trace lumineuse et minuscule, un espace qui serait à la fois la contraction magnifique de ce chaos, son reflet condensé, et sa matière concentrée et palpable.
L'extérieur n'a pas de forme définie. Il est un flottement, le reflet qu'il renvoie aux paysages. Ou plutôt une non-forme, dessinée par son inflexion, un creux qui se nourrit de fluides urbains, d'excréments d'image et de résidus en tous genres.
Ce trou sombre et coloré est strié de part et d'autre par un réseau de fins poteaux et de poutres métalliques qui se rétractent une fois arrivée aux limites du bâtiment.
Ce fin réseau d'acier marque sur la rétine un nombre infini de petites rayures.

Je n'entre pas par une porte. Je traverse le mur, et de ce passage naît une légère inflexion, peut-être une vibration sourde, comme une irisation à la surface d'un étang.
La peau frissonne. Il fait bon.
Le fin réseau de poutrelles dessine, de l'intérieur, un tressage, comme les brindilles qui forment le nid. Plusieurs personnes m'accueillent en souriant avec dureté. Ces personnes sont ridicules. Elles tiennent le vestibule d'entrée à bout de bras. Celui-ci est mou et tendre comme de la peau. Il coule à travers la structure, et il faut autant de gens pour la retenir. A force de porter ce morceau organique, certaines personnes se sont fondues dans la matière. La peau de leur main semble se confondre avec la peau du vestibule comme-ci c'était de leurs propres mains que naissait cette enveloppe.
C'est dans cette pièce que la peur m'envahit. Une angoisse froide qui se glisse dans mon estomac avec douceur et fermeté. Je ne suis plus seul, il y a une présence indiscernable et impalpable. Je me retourne un instant, mais on ne peut plus voir le mur par lequel je suis entré. L'espace dessine un mouvement convexe qui empêche tout regard vers l'arrière.

Autour de moi, les murs sont translucides et laisse percevoir un extérieur, les quais, la ville et les phares des voitures qui marquent l'œil en de longues traînées lumineuses qui s'effacent doucement. Ils tracent aussi dans le mur, enfoncent la paroi, dessine un espace lourd et flottant. Plus j'avance, et moins je perçois l'extérieur. Il y a une accélération, le sol se dérobe, je ne vois rien, il n'y a plus que des images, il n'y a rien à voir. En fait l'espace n'est tracé que par une infinité d'écrans qui diffusent inlassablement, et éclaire la pièce en un lumineux kaléidoscope. Je sens une vibration nerveuse, une tension qui envahit la pièce, et cette peur monstrueuse qui tord mes entrailles. Je transpire, souffle, il n'y a plus des écrans, il n'y a plus des images. Il y a une image, plurielle, vivante et boursouflée, qui éructent des morceaux de matières de temps en temps. Ceux-ci en tombant viennent rebondir sur le sol, en laissant des traces de pixels, gluants et morts sur le tapis de la pièce. Un tapis très moche au demeurant.

Je suis entré dans le mur.

C'est une membrane légère, réunion de deux espaces qui viennent se toucher, se rencontrer, se palper et subitement, leur abstraction tend vers cette surface concrète et visible, le mur.
Comme deux bulles invisibles qui se caressent pour produire une forme, un élément nouveau, interface magique, mise en scène spatial de cet amour tactile.
Il y a donc deux espaces.
Le passé et le nouveau, le réel et l'imaginaire, les études d'architecture et l'architecte, l'intérieur et l'extérieur. Deux entités multiples, variables, représentatives, que je dois traverser.
La première bulle regroupe une infinitude de choses familières, sensitives, intellectuelles, dures, apparentées aux souvenirs, à la perception du monde que l'on a construit, et au regard que l'on a dans la société. Une bulle existante, rattachée au passé, à son histoire, son enfance, son architecture.
C'est un gros magma, matériel, marqué et dessiné, et mort.
L'autre bulle est ouverte et indéfinie. Elle repose sur le désir, la passion, l'avenir. C'est un espace vierge et abstrait, effleuré, à peine imaginé. Il est le futur, l'architecture, l'habité, l'amour, le vivant.
Le mur serait le présent, la réunion de ces deux espaces, le passé et le futur. Il est une mise à plat vertical, un moment spatial en suspension, une pause architecturale. Il regarde le passé, tourné vers l'avenir.

Le mur n'est plus seulement l'élément séparateur ou protecteur d'une entité par rapport à une seconde. Il est un écran, surface spatiale sensible où s'imprime le réel.

Je suis dans le mur.

Le mur.



Le mur dessine l'ébauche d'une maison cinématographique. Il est l'élément visible et concret situé entre l'architecture et le cinéma, le lien communicant. Il est interface, miroir à traverser, de l'extérieur vers une maison vide et habitée, générique et personnelle, abstraite et sensitive.
Son architecture est construite de vides habités, fondée sur des bulles spatiales émotionnelles, sur le corps toujours qui vient marquer l'espace, l'habiter et lui donner sens.

Par ce mur, je souhaite montrer mes désirs d'architectures, et dessiner la première ébauche d'une maison de l'émotion.
Je veux tendre vers la même émotion, la même sensibilité spatiale que l'on ressent à travers le cinéma.
Construire une architecture cinématographique, et rétablir la notion émotionnelle dans un fonctionnalisme technique. Prendre pour mètre la dimension vertigineuse de *Mulholland drive*, créer des paysages sentimentaux rohmériens, découper l'espace comme un montage de Godard. Mes couloirs seraient des trous noirs infinis. La ville deviendrait l'héroïne du film. La maison serait réversible à l'infini. L'espace prendrait la dimension féérique des films de Fellini. Eliminer tous principes préétablis et regarder l'avenir, inscrit dans le présent. Tendre vers la pureté pour affirmer un espace-temps complexe. Noircir le trait pour redécouvrir la couleur. Travailler la pause, le silence, puis accélérer un espace. Construire des rêves et quelques cauchemars, une comédie, un drame et deux thrillers… Peut-être une comédie musicale, sûrement une histoire d'amour.

L'émotion comme une nouvelle valeur fondamentale de l'architecture, non pas à rechercher dans une grandiloquence ou une certaine diloquence ou une certaine forme du spectaculaire, mais plutôt dans un rapport intime avec l'humain, une construction qui soit vivante, c'est-à-dire reliée par une multitudes de liens au corps, à l'esprit, au cerveau, au regard. Cela passe par une mise en scène non pas de la spatialité, mais de la personne qui vit l'espace, par un travail sur l'inconscient collectif, sur les codes sociétaux, sur le contraste, et sur une infinitude de choses grandes et petites qui sont autant de liens à reconstruire avec le public.

L'architecture, comme l'art contemporain, s'est déconnectée des habitants, pour n'être plus qu'une représentation, commerciale, politique, militaire, attrait à toutes les formes de pouvoirs de toutes sortes, et essentiellement publique.

Le mur, haut de trois mètres, fait une longueur de douze mètres. C'est une structure en échafaudage recouverte d'une toile sérigraphiée qui vient l'habiller. Il prend place sur la place du marché biologique, sur les quais, au niveau de la place des Quinquonces.

Ce mur est l'ébauche d'une maison cinématographique, manifeste d'une architecture de l'émotion. Il est percé de multiples fenêtres où l'on voit tour à tour une spatialité habitée et vivante.

Ses fenêtres sont réversibles. On est à la fois à l'extérieur de la maison et à l'intérieur. On regarde au dedans, mais l'on perçoit aussi le dehors. On sera à la fois dans la chambre, on regardera le paysage, on sentira le jardin, on pourra chuchoter dans le couloir, toucher le paysage humain, monter au grenier, se souvenir et découvrir.

A gauche, nous sommes dans la maison. Il y a de la tapisserie, des cadres accrochés au mur, le charme traditionnel et petit-bourgeois du « samsufi ». Il n'y a pas de doute, nous sommes dans un pavillon, modèle universelle de la maison, qui vient s'étaler sur le paysage, sous la forme d'un phénomène de consommation, qui absorbe les terres cultivées périphériques et la campagne à proximité des villes, des bourgades et des villages.
Mais la tapisserie se déchire, part en lambeaux. Et les cadres ne présentent plus le petit pont qui traverse un vallon fleuri. Par la même, je tue le pavillon, la petite maison de lotissement. Le mur perd sa matérialité, et de son opacité, transparaît un paysage, l'espace contextuel, qui vient ouvrir une fenêtre. La fenêtre n'est plus ici un cadre dessiné, mais une transformation de la matière même du mur, un passage de la matérialité vers une ouverture spatiale lumineuse.
Le mur du pavillon n'est plus qu'une cicatrice sur une nouvelle nature immatérielle.

A droite, c'est l'ébauche de l'intérieur de la maison qui est donnée à voir. Nous sommes à l'extérieur, et nous regardons l'espace intérieur, habité, spatialisé par deux écrans qui viennent s'emboîter.

Ce mur sera vivant, habité. Nous serons à la fois à l'extérieur de cette maison, et à l'intérieur.
Cette maison sera avant tout humaniste. Elle ne prétend en aucun cas ériger un quelconque modèle à suivre.
Elle n'est pas exhaustive et ne dessine que peu de pièces. Mais elle parle d'espace dans sa définition première et du fluide vivant qui va venir l'habiter.
La maison elua.


elua


le paysage humain
le chat
la terrasse
le mur
l'enfance
le couloir
le paysage
la chambre
l'intérieur
le regard



La maison cinématographique se construit comme un ready-made. Elle est un assemblage de plusieurs séquences filmiques, qui, une fois réunies, vont venir construire un nouvel espace architectural.
Les écrans sont autant de fenêtres sur le mur, qui vont venir composer la maison cinématographique, comme autant de bulles émotionnelles.

LA MAISON CINEMATOGRAPHIQUE.

Le mur se développe doucement. A la manière d'un origami, il est une surface plane et lisse, qui va venir se plisser, dessiner des creux, exposer les bulles qu'il sépare. Dans un léger bruissement, la frontière disparaît. Le mur n'est plus limite, mais point de contact entre les deux espaces, surface de transition douce sur laquelle vient s'imprimer la maison. Par une interface de projections, d'impressions, de fenêtres, le mur embrassera les thématiques de la *matière*, du *paysage réel et vivant*, de l'*enfance*, de l'intimité par la *chambre*, du hors-cadre par le *couloir*, de la *mise en scène*, de la *terrasse*, du rapport entre l'*intérieur* et l'*extérieur*, et plus généralement d'espace engagé, personnel, sensible et générique. Sur le papier peint, une fenêtre apparaît, matière transparente qui donne à voir, à entendre, à raconter. Le chat traverse les espaces, il regarde l'extérieur, tourné vers l'intérieur. C'est la tombée de la nuit, et la maison donne à lire son intérieur. Le cadre est noir, et je ne perçois plus que l'intensité lumineuse des fenêtres qui découpent la pénombre. Accrochée au paysage, la maison s'en détache néanmoins par un ensemble de surfaces qu'elle dessine de manière aléatoire, pour garder son indépendance, face à ce contexte si présent. A l'intérieur, la chambre respire et formule les autres espaces. Elle est le point d'origine, le coeur où vient

se blottir l'enfance, le regard du monde, et le chat dormeur infatiguable dans le creux de l'oreiller. Pour un étranger, la maison ne se laisse pas facilement aborder. Elle use de son contexte pour intimider, théâtraliser son architecure. La terrasse semble être l'unique espace accessible, transition diffuse vers l'intérieur. Une fois appropriée, la maison se transforme, elle prend son nouveau paysage humain pour référence. Ses espaces se recentrent, deviennent vivants, immatériels, reconstruits à tout instant par le flux vivant ininterromptu de ses nouveaux habitants. Et dans cette complicité, elle se détache de son contexte avec douceur, pour devenir plus indépendante, replié vers l'intérieur. La maison se retourne sans cesse. Son mur reversible expose en aller-retours successifs l'intérieur et l'extérieur de la maison. Dans ce perpetuel basculement qui permet d'embrasser les contours de l'architecture, il y a toujours le hors-cadre, la part de mystère inaccessible, espace sans contour, dont on ne voit que l'émergence, le couloir, comme l'espace de l'entre deux, de la réalité vers le rêve, dans une progression lente de la matière vers l'immatière. La maison a pris forme dans cette assemblage de bulles émotionnelles, constuction kaleidoscopique, espace sensible et cinématographique, développé autour de la chambre, révélé par l'interface du mur. Personnelle et subjective, elle matérialise mes envies architecturales dans un même geste.


Le paysage.

Regarder, sentir, toucher, écouter le paysage.

Le contexte, le site, l'environnement, le lieu, l'histoire, les habitants, la ville et la nature, les voitures et le ciel. Le paysage est tout cela et bien plus. J'aime ce terme qui regroupe nombres de données nécessaires à l'architecture. De plus, la définition du paysage exprime l'idée d'une vue sur l'ensemble d'une région. Une vue, c'est-à-dire le regard, et donc un point de vue, quelque chose de très subjectif donc, et de très beau. Je pense aux tableaux paysages de John Constable et de William Turner, mais aussi à Yves Klein et son bleu, vide et infini.

La maison-paysage.

«La nuit ôte la couleur à toutes choses»Virgile.

Il y a d'abord l'obscurité. On ne perçoit qu'une masse noire, un bloc construit qui ne laisse rien deviner de cet extérieur. Il est l'écrin invisible d'un intérieur habité. Dehors, je ne perçois que des tableaux vivants que la lumière artificielle transforme en lingots dorés suspendus dans un vide irréel.

La nuit absorbe le paysage réel et la maison dans un même tout, et ne laisse apparaître que son intérieur, comme un négatif des fenêtres noires de la journée. Elle se dévoile par l'intérieur, s'illumine et se retourne.

Le jour, changement de programme : la villa est hermétique, percée de multiples trous noirs aveugles.

Chez Rohmer, in *La Collectionneuse*, la maison ne se laisse pas aborder facilement. Il faut un temps d'adaptation, construire un lien.

Ce lien, ou son premier tracé, sera celui d'un chemin qui traverse un décor sec et sauvage et mène à la maison.

La maison est là, dans toute sa force, un bloc de pierre massif, une forteresse, ancrée dans le sol, qui se dégage de la végétation, sans pour autant marquer une quelconque rupture. Elle est le paysage, tissant des liens secrets avec lui, dans un rapport au sol puissant et diffus qui va se retrouver dans toute son enveloppe.

Extension du sol, maison surterraine, la villa domine.

Un rapport distancié.

Rohmer dessine un rapport distancié entre la maison et le cinéma. La maison est ici autonome, préexistante au cinéma, une matière réelle, non cinématographique, un lieu patiné qui possède une histoire et reste avant tout l'outil d'habitation qu'il est. Mais la maison va par la suite devenir une accroche cinématographique, le temps d'un récit, et pour toujours.

Nous sommes ici dans un rapport de couple entre les deux entités.

Eric Rohmer analyse chaque étape de l'appropriation de la maison par le cinéma. La maison de vacances sera tour à tour, à distance, dévoilée, investie, dans une gradation temporelle continue.

Digéré, l'espace de la maison sera transformée à la guise du récit, devenant la matière même du film, l'espace de l'enjeux dramatique.

La maison de vacances est donc présentée par un champ/contre-champ, reliés par l'inscription d'un chemin privé qu'Adrien, dandy protagoniste de l'histoire, va traverser à bord de son Austin.

Le chemin relie ainsi la première partie du film, quasi autonome, trois prologues, comme autant de présentations de personnages., à la villa de vacances, comme le cordon évident vers l'espace du vide, c'est-à-dire les vacances, et l'oisiveté qui en découle.

Le plan sur la maison annonce le caractère de l'habitation. Nous sommes ici en présence d'un rapport de force avec cet espace, fermé, quasi-hermétique, percés de meurtrières noires. La villa domine l'image. Elle est là, statuaire, d'une sévérité toute militaire. Elle semble ancrée dans le paysage, et ne va pas se laisser prendre facilement.

Par la suite, lorsqu'un plan subjectif présente la campagne vue par Adrien, l'ombre de la maison sur l'herbe se mêle à celles arbres dans une même matière sombre et forte.

Vers une appropriation.

La séquence suivante confirme ces impressions. L'espace de l'écran n'accepte pas les personnages du film et la villa dans le même plan.

Il y a dans ce rapport de force, cette distance préalable entre l'habitant et l'habité une force qui transcende l'état des choses, des paysages. Par cet éloignement, la maison est plus que présente, entêtante, dans un rapport amoureux avec ses personnages. L'architecture de la maison se construirait sur une lutte intime, du domaine de l'amour, comme deux personnes qui se rejettent mutuellement pour mieux fusionner. Pour arriver à cette mécanique d'appropriation, l'architecture prend pour complice le paysage réel, afin de se cacher, se fondre avec lui, et en même temps en puiser toute sa force et sa solennité,



comme élément du paysage, et pose la question de savoir qui, du paysage ou de l'habitation, est apparu en premier.

Tisser des liens.

Chez Godard, la mécanique est la même, mais les résultats diffèrent.

Dans Le Mépris, avant de filmer l'espace-maison, Godard filme son décor, s'approprie le lieu comme œuvre. Il filme la mer, la montagne, se les accapare pour mieux les relier à la villa.

Car la maison Malaparte est une résurgence du sol, un point central qui se construit autour d'un rapport à la mer, un rapport au ciel, et un rapport à la terre. Elle est le roc sur lequel elle a été construite. Ainsi, Godard filme la mer, et le bateau qui la parcourt, et le sentier escarpé qui mène à la villa.

Fritz Lang et Paul discutent de l'*Odyssée* sur ce sentier. Ils cessent de parler, la musique de Georges Delerue commence, pour accompagner une rotation de la caméra. Celle-ci relie le plan fixe précédent à un autre plan fixe sur la villa et son environnement. Godard relie d'un trait le sentier et son débouché, c'est-à-dire la villa Malaparte. Tous les chemins mènent à cette villa semble vouloir exprimer le metteur en scène, comme si les différents protagonistes tournaient en rond sur une île déserte. Ce rapport au site, cette impression de tendre vers une même chose, vient inscrire la destinée des personnages sous la menace tragique, dans un sorte de chaos inévitable.

Jouer avec le paysage.

Ce plan qui vient embrasser la baie, l'océan et la maison, nous révèle de très loin, au fond du champ, Camille qui marche sur la terrasse de la maison.

Mais si la maison s'accroche au paysage avec force, elle joue aussi avec lui pour mieux s'en abstraire, par cette terrasse, qui flotte irréelle sur la beauté bleu de la mer.

J'imagine une architecture qui s'amuse, du paysage de ses habitants, avec élégance. L'architecture est contextuelle. Même en voulant s'arracher d'un site, jouer le jeu de l'objet, on retrouve un rapport intime et inconscient avec l'environnement. Je m'amuse d'une architecture signale et posée, qui soi-disant pourrait se construire ailleurs. Rejeter un contexte, c'est l'accepter, car il faut connaître un site parfaitement pour tenter, par une quelconque spatialité, vouloir s'y opposer ou pratiquer une négation du site.

Toute architecture est contextuelle, déclarée ou pas. La variation se ferait plutôt du côté, toujours, d'une bonne ou d'une mauvaise architecture.

Dans ce rapport au paysage réel, entre l'habitant et la maison, entre l'intérieur et l'extérieur, la terrasse est l'espace de transition, surface importante qui appelle et dépasse toute définition simpliste


La terrasse.

La terrasse, la nouvelle façade.

La notion de terrasse est ici à prendre comme l'espace intermédiaire, entre l'intérieur de la maison et le contexte. Son origine étymologique commune avec le mot terre exprime directement son rapport au sol, c'est-à-dire au site, et donc au ciel. C'est un espace ouvert, exension de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa, limite diffuse entre deux entités, l'une ouverte, l'autre fermée.

Une façade intelligente.

Dans son rapport à l'extérieur, au public, elle est la façade intelligente, car surface verticale, sol, peau sensible de la maison que l'on va venir fouler, et de cette manière s'approprier, pour en faire la pièce de transition sur lequelle peut venir s'articuler tout la maison.

La façade, en ne dessinant que ses propres contours dans l'espoir de prouver aux autres son assurance est morte.

Vive l'intelligence de la terrasse!

Retour à *La collectionneuse*, l'espace de l'écran n'accepte pas les personnages du film et la villa dans le même plan. Ainsi, Adrien, parlant avec Daniel sur la terrasse de la maison, est filmé sur un fond végétal, face à la villa. Celle-ci, par sa force de présence, refuse de partager ses plans. Un léger zoom de la caméra sur Daniel laisse apparaître un morceau de terrasse, mais cet espace reste extérieur, traité tout au long du film, comme un seuil-palier qui jouxte l'espace d'habitation. Cette distance ne semble néanmoins pas affecter ces gens de passages. Ils n'engagent en aucun cas une tentative de curiosité envers cette demeure, qui pourrait venir contre carrer leurs plans de vacances absolues, leur quête de vide et d'exil. Ils se contentent d'y loger sans l'investir, conservant la distance et la froideur envers leur habitation.

Plusieurs plans affirment la position statuaire de la villa, et Eric Rohmer filme plus un rocher, une excroissance minérale du sol, recouverte de la patine du temps, d'une histoire et de souvenirs inconnus de ses habitants estivaux. Dans cette histoire, Daniel, Adrien et Haydée ne seront que de passage, éphémères à l'échelle du temps dans cette maison-support marquée par les années et les siècles.

La terrasse, espace tampon.

Cette rencontre avec la villa pourrait venir s'emboîter avec le deuxième prologue qui présentait Daniel et une de ses œuvres. La villa serait comme ce ready-made –une boîte de peinture jaune entourée de lames de rasoirs- en rupture avec ses habitants occasionnels, et la caméra qui tente de la filmer.

Adrien et Daniel ne cherchent pas à parcourir cette maison inconnue et impersonnelle, ils y glissent à la surface, sans accroches. On n'entre pas encore dans la maison : elle ne les accepte pas.

Ce rapport prégnant entre l'espace extérieur et intérieur prend toute sa dimension lorsque la caméra pénètre à l'intérieur de la villa.

Le lien entre les deux espaces semble inexistant. Aux plans fixes imposants de la maison, se succèdent peu de pièces intérieures, qui plus est étriquées.

A la lumière changeante de l'extérieur, Eric Rohmer impose un noir implacable pour les intérieurs. Les murs se sont resserrés. L'espace intérieur se limite à un couloir, la chambre d'Haydée, celle d'Adrien, la cuisine et le petit salon. Les fenêtres, uniques liens visuels avec l'extérieur, organisent un espace du contre-jour, qui noie les personnages dans la pénombre. La villa ne leur laisse aucune chance d'expression, chaque vacancier étant traité de la même manière à l'intérieur des différents espaces.

Dans ces premières séquences, Eric Rohmer marque une rupture franche entre l'espace intérieur de la villa, son enveloppe, et l'espace extérieur.

La villa reste externe, élément de décor, rocher auquel rien accroche, ni la caméra qui ne parvient à filmer l'intérieur, ni les personnages qui investissent plutôt le jardin. La terrasse serait l'unique espace vivable de la maison. L'espace de transition à investir, en attendant plus, comme un pallié, avant l'espace intérieur et donc intime de la maison.

Vers une surface profonde.

Chez Godard, la terrasse vient nuancer le rapport au sol de la maison. Si la maison est le paysage, la terrasse semble vouloir l'en décoller. Réalisée comme une strate, la villa Malaparte fait face à la mer sur son piédestal de granit. Percé de multiples fenêtres, elle est parcourue sur sa crête par un escalier.

Camille est debout sur la terrasse, faisant de grands signes de bras. Elle cherche à communiquer, n'y parvient pas.

Elle semble isolée, seule sur la terrasse, surface irréelle flottant au dessus de l'horizon. L'image individualise l'actrice dans un espace graphique infini d'une grande pureté. La caméra ne filme que le toit, sans décor si ce n'est le bleu infini de l'océan.

Elle sort du champ sans croiser Paul qui apparaît quelques secondes



après et l'appelle. Il la cherche. Lui aussi tente d'établir un contact. Mais rien ne se passe. Le lien qui unit le couple est brisé.

La terrasse produit un vertige entre les personnages. Paul en montant l'escalier n'a pas croisé Camille. Un raisonnement logique ne permet pas d'expliquer cette vision. L'espace se teinte subitement de mystère.

Une surface sensible.

Le hors-champ est brouillé. L'espace-temps est définitivement rompu. De même, lorsque Paul recherche Camille, il fouille une terrasse désespérément vide. Un seul coup d'œil aurait suffi. Mais cette surface trop lisse, trop parfaite, le conduira à regarder dessous, c'est-à-dire ce qui passe à l'intérieur, sous ses pieds. Il se penche et les fenêtres de la maison se livrent sans retenue. Assise sur le rebord d'une fenêtre, Camille -téléportée- embrasse Prokosch. Un nouveau plan les cadre de l'intérieur, puis on revient à Paul qui les observe depuis la terrasse. Cette alternance dramatique, celle du champ/contre-champ entre le personnage qui regarde et ce qu'il voit, renforce la séparation entre l'extérieur, c'est-à-dire la terrasse, et l'intérieur de la villa. Ce moment important est l'instant d'un choix irrémédiable pour le couple. Paul est humilié, face à la décision irréversible pour Camille qui se laisse embrasser délibérément par Jérémie, se sachant vue par son ami.

Paul n'est plus dans le même espace que Camille. Il est à l'extérieur, et est en train de perdre sa femme à l'intérieur.

À partir de cette séquence, la terrasse acquiert une profondeur spatiale et psychologique. Elle est un épiderme sur le récit, une fine surface qui laisse entrevoir en transparence l'intérieur de la villa.

Cette division spatiale va séparer le couple jusqu'à la fin du film.

La terrasse déconstruit la maison en un espace qui perd peu à peu l'unité de temps et de lieu. La force qui ancrait la maison dans une matérialité contextuelle prégnante, devient plus floue. La maison se mue en un espace kaléidoscopique qui tend à une certaine abstraction.

La forme constuite disparait, laissant place à une architecture formée par ses protagonistes, par leurs rapports humains, et donc par le regard. Le paysage humain construit désormais l'architecture.





Le paysage humain.

Le paysage humain est la nouvelle brique.

L'architecture se construit autour de plusieurs paysages. Le paysage réel –le contexte-, le paysage politique –le programme, les données administratives- et le paysage humain, c'est-à-dire ceux qui vont habiter, voir et traverser l'espace. Ce dernier paysage est le plus important car il est sur le long terme, sur le rapport durable et vivant qui va faire vivre le bâtiment. Le paysage humain, c'est le flux vivant et ininterrompu qui habite et fait fonctionner une architecture. Mais c'est aussi le regard, qui fait exister et sentir l'architecture (on pourrait d'ailleurs rajouter le toucher, le son et dans une moindre mesure l'odeur).

Le regard, architecte.

C'est donc ces multiples regards, c'est-à-dire multiples interprétations, qui construisent l'architecture. Il n'y a pas de réalité, juste l'illusion d'une réalité à travers un mécanisme complexe qui imprime l'espace sur la rétine de l'œil, passe par la cornée, et traverse le cerveau pour produire enfin une donnée physique.

L'architecture doit reposer sur ce principe, sur cette capacité à se construire dans ces multiples regards. L'architecture n'existe pas dans une globalité, mais au contraire dans une surprenante multiplicité à la fois matérielle et spectrale.

Grace Elliott dans *L'Anglaise et le Duc* construit tout l'espace du film. Elle est le regard qui construit le paysage. Le fluide vivant qui va maintenir les espaces intérieurs par rapport à l'environnement.

Dès le début du film, l'espace intérieur de la maison est perçu comme appartenant au domaine de l'intime. C'est un espace protecteur et chaud qui semble être envahi d'une douceur silencieuse et humaine.

Le film commence par une présentation de l'hôtel particulier de Grace Helliott, à Paris, au 31 de la rue de Miromesnil. La caméra pénètre avec douceur dans l'appartement, par plans fixes réguliers, comme des arrêts sur images, de la rue, du porche, de la cour, puis de la façade.

L'espace habité.

Cette décomposition en images semble suivre un personnage qui entre dans la maison de Grace Helliott. La caméra se replacerait instantanément pour cadrer le mieux possible ce changement d'espace, de l'extérieur vers l'intérieur, dans une transition fine comme un fondu enchaîné relierait deux espaces.

Une fois entrée dans le dedans, la caméra filme en plan serré le visage de Grace Helliott à sa toilette, faisant réciter une poésie à un enfant.

Après une suite de champ/contre-champ entre la jeune femme et la fillette un serviteur vient interrompre ce dialogue pour annoncer la venue du Duc d'Orléans. Celui-ci entre et une conversation s'installe.

La présence de l'enfant, la douceur de la lumière de la chambre, et le déshabillé de Grace, plonge l'espace intérieur dans la sphère de l'intimité. Il s'apparente à l'enclos protecteur, un espace hors temps, qui semble inaltérable aux flux extérieurs ,même si l'être familier (donc accepté au-dedans) apporte avec lui des éléments extérieurs, des lettres d'Angleterre, annonçant par la même la porosité future du dedans sur le dehors.

Cet espace « habité » va se retrouver dans la manière qu'a le cinéaste de tenir le cadre. Contrairement à une certaine tendance du cinéma contemporain qui fait vivre l'image par une caméra animée, qui glisse dans l'espace, c'est ici le mouvement des personnages qui va réorganiser le sens du cadre. L'espace intérieur va se construire sur le déplacement des personnages dans les pièces, plutôt que sur un déplacement de la caméra.

Le paysage humain, en la présence de Grace, dessine et construit un espace vivant, personnel et intime.

L'empreinte des corps.

Dans *La Collectionneuse*, le paysage humain marque l'espace pour mieux se l'approprier et relier le dedans au dehors.

L'arrivé d'Haydée marque un nouveau rapport avec la villa. La caméra inscrit le corps de la jeune fille dans l'espace de la maison dans une harmonie nouvelle. Un bras s'allonge sur un mur, le corps glisse dans un arc, et laisse son impression sur les draps.

Son comportement va influer dans ce sens celui d'Adrien et de Daniel.

Car dans la distance qu'entretiennent les deux jeunes hommes avec la villa, se créent des habitudes, un attachement insidieux. Les corps vont se joindre aux murs. Un plan fixe présente la terrasse à travers une baie ouverte. Adrien, debout, contemple Haydée qui téléphone, assise su le seuil de la porte-fenêtre. Lorsqu'elle raccroche, Adrien prend la place de la fille.

Les deux corps s'échangent, Haydée montre l'exemple. Elle s'approprie l'espace de la maison et engage les autres dans ce même mouvement.

La terrasse, qui s'ouvrait dans la première partie du film sur le jardin, s'ouvre désormais sur l'espace intérieur. Le dedans s'est interverti avec l'extérieur. L'enveloppe de la maison s'est retournée, la lumière glisse désormais à l'intérieur, la nature est à son tour dans la pénombre.

Les perceptions se sont transformées. La villa s'est dévoilée. La masse imposante du début s'est retournée, pour perdre sa violente frontalité.

Cette transformation prend forme dans ce plan simple : La maison est filmée de face, dans la nuit. Éloignée de la caméra, elle apparaît petite, noyée dans la végétation et la pénombre. Seules ses fenêtres lumineuses se dégagent, rappelant les plans intérieurs en contre-jour. Où est l'intérieur ? Où est l'extérieur ? A l'opposition franche du début, la caméra dessine des limites de plus en plus floues, où les espaces seraient interchangeables à volonté.

La maison appropriée.

La fin de plusieurs plans témoignent de l'inscription progressive des vacanciers. La caméra n'accompagne plus les sorties de champs. Elle fixe une porte close, un fauteuil vide. La pellicule tente d'imprimer les corps dans la demeure, les traces d'une présence que l'insistance d'un regard cherche à prolonger. Des traces comme une persistance rétinienne.

La maison est habitée. Les espaces intérieurs sont désormais lumineux, dévoilés à tous.

Les personnages sont entrés dans la maison. Désormais ils la touchent, sont en contact permanent avec elle.

Lorsqu'Haydée rentre tard la nuit, l'obscurité de la chambre d'Adrien est rayée par la lumière qui glisse sous la porte. Le sommeil est rompu, Adrien entend le rire de la fille à travers la cloison. Il tapera sur le mur pour faire cesser ces bruits.

L'espace vivant.

L'espace devient communicant, faisant appel à tous les sens (la vue, le son, le touché) pour créer un dialogue avec ceux qui l'habitent. Les vacanciers se sont appropriés la villa, qui devient un outil d'expression, une continuité de soi-même.

Adrien frappe à la porte de la salle de bain pour appeler Haydée à le rejoindre. Il pianote du bout des doigts la cloison.

« La forteresse de moralisme dont je me protégeais s'écroulait. » prévient Adrien. Les désirs de vide du début – « Pousser l'inoccupation à un degré jamais atteint au cours de mon existence. » s'effondre ainsi, de même que la forteresse-maison.

La retenue extrême des premiers jours laisse place à une agitation perpétuelle dans l'espace d'habitation. La maison est désormais soumise à des battements : coups de poing d'Adrien sur le mur pour faire taire Haydée, coups de pieds de Daniel sur le sol pour la faire parler. La maison claque, vibre. Les pièces résonnent, parlent comme autant de traces vivantes d'une existence de plus en plus vibrante.

Le vase Song, longtemps recherché par Adrien, va celer définitivement cette nouvelle alliance entre la villa et ses vacanciers.

Adrien, en entrant dans la demeure pour y habiter, n'avait pas réellement « marqué » le lieu. En apportant l'objet, il enclenche un processus d'ornementation qui engendre l'appropriation du lieu.

Une relation manifeste se crée entre le corps et le décor. L'espace intérieur se retrouve personnalisé, par le bibelot qui possède aux yeux d'Adrien une forte valeur. En cédant un autre vase japonais à Haydée, le jeune homme diffuse l'effet décoratif. Vers son propre espace.

Eric Rohmer, en filmant en gros plan le nouveau vase, marque l'accroche des habitants sur l'espace de la maison. Plusieurs miroirs apparaissent à l'écran, reflétant chacun des personnages. Le mur n'est plus nu. Paré, il renvoie l'image de ses habitants. Le visage d'Haydée maquillant ses yeux, celui d'Adrien soutenant son regard, habillent la maison, s'incrustent dans la patine des murs.

La caméra d'Eric Rohmer a définitivement scellé ces habitants à la maison de vacances. Elle a transformé l'espace d'habitation de la villa en un espace d'expression, une matière malléable où viennent s'imprimer les vacanciers.

A la fin du film, la maison est habitée. Haydée et Daniel sont partis, mais des vêtements abandonnés, une empreinte dans un matelas signent leurs présences. Adrien, enfin seul, pourrait réellement profiter de cet instant pour appliquer le mode de vie monacal tant désiré. Mais l'espace de la maison est désormais habité. Marquée de ses multiples traces, la villa n'est plus un élément de décor neutre et n'appelle plus au calme et à la solitude. Adrien est contraint de raccourcir ses vacances, tout espoir de paix ayant disparu. Le vide est désormais habité.

Le paysage humain a construit une nouvelle maison, trop lourde à porter désormais pour songer à de vraies vacances.

Le vide n'est plus. Les vacances sont terminées.


L’enfance.

La naissance des sens, et le rêve.

« Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. »
Bachelard in *la poétique de l'espace* relie l'homme et la maison par ces termes. Un espace-cocon qui serait à l'origine de notre perception du monde.

Notre premier berceau.

Notre premier berceau ne trouve il pas place dans une maison?
Par extension, la maison serait notre premier berceau. Et notre vision du monde se construit ainsi dans cette maison, point d'appui sur le monde, cocon d'où l'on devine le dehors, le jardin, l'autre, le paysage, les étoiles, le cosmos et l'univers.
La chambre devient ainsi la première pièce d'un puzzle fantastique à découvrir, ou plutôt à construire. Car c'est l'espace qui nous entoure, le paysage humain, qui va construire ensemble des repères, un ensemble de valeur, de pensées et de rêves qui nous permet de construire le monde qui nous entoure.
L'enfance se consruit la nuit, aux creux des rêves, et l'espace de la maison devient ainsi un territoire infini, matière maléable que l'imagination va transformer, développer et étirer.
La maison s'écarte ainsi de sa fonction unique d'habitat, pour s'élargir, prendre source dans les songes de l'enfance. Elle devient un élément de repère, une sorte d'icône qui va marquer toute notre vie, en s'intégrant la plus part du temps de manière inconsciente dans notre esprit. Et chaque adulte qui traversa son enfance au sein d'une maison va produire une image-type de maison, qui va flotter dans son cerveau, prenant soin de tapisser l'intérieur de sa cornée. Ce n'est pas un idéal ou une quelconque vision d'une certaine perfection habitable, mais plutôt un modèle emprunt de tendresse, de joies et de peines, un espace sensible, avec ses défauts et ses qualités, qui va ainsi marquer l'inconscient collectif de chacun. Il ne faut ensuite pas limiter la force de cette image spectrale dans la construction future de sa propre habitation, mais l'élargir à tout notre perception spatiale, et l'ouvrir sur notre relation à la société, la maison développant sans cesse la notion de privatif, d'espaces publics, d'intériorité, de communication avec l'extérieur.

L'inconscient collectif.

Partant de cette reflexion, le rapport à l'enfance devient vite nécessaire dans la conception d'une maison. L'architecte ne construit ainsi pas seulement une habitation, mais un inconscient collectif, une image spectrale de la maison qui va hanter la société. Lorsque l'on voit le gangrénage du paysage par les pavillons roses, il y est à se demander si l'inconscient collectif n'est pas devenu complètement mou, annihilé par la même image, le même rêve méditerranéen, pastiche immonde d'un régionalisme rance. Comment se fait-il que tout le monde n'est plus qu'un même modèle de maison? Est-ce à mettre sur le compte d'un espace de l'enfance pauvre? Est-ce le pouvoir sans limite des Constructeurs? Est-ce les erreurs ellitistes des architectes? Si la réponse est incertaine, la nécessité de reconstruire un inconscient collectif pluriel, volontaire et imaginatif est là.
Faute de quoi, il est à prévoir une liquéfaction de la maison dans la société.
L'enfance devient ainsi l'enjeu de l'architecture de la maison. Mais en aucun cas dans l'idée d'une quelconque prise en otage de l'enfant à des fins marketing, ce qui serait abjecte. Plutôt dans le sens d'une élaboration d'un espace sensible, un volume nouveau qui est à écrire, qui laisse place à l'imagination et aux désirs.
Travailler dans l'idée de souvenirs futurs, élaborer une maison imprimable, et penser l'architecture non pas comme immuable, mais comme une donnée en perpétuelle évolution.
Par l'enfance, la maison se doit d'être personnelle et ouverte, espace aux multiples tiroirs, variation spatiale qui nécessite une invention perpetuelle.

Le rêve.

Hier, j'ai eu peur dans la maison. J'étais seul. Et la nuit tombait. Les lumières du salon éclairait doucement la pièce, de telle sorte que l'ensemble prenait une tonalité orange et douce.
Du milieu de la pièce, j'observais l'espace et essayait d'imaginer les autres pièces de la maison. A gauche, la cuisine, puis le palier qui mène à la véranda. Les volets coulissant fermés, le piano, puis la chambre d'amis et le cellier. Et encore plus à gauche, le garage, ouvert à l'obscurité. A droite, ma chambre, celle de ma soeur, la chambre de mes parents, le placard au fond du couloir, et la salle de bain. Et si je continue, si je traverse le mur du fond, les branches du cerisier qui touchent la maison, le bruissement de la nuit, le jardin noir et luisant.
Je m'étends encore un peu, et je viens embrasser toute la maison, les arbres qui l'entourent, puis la profondeur infini des bois, près du chemin en cul de sac.
Blotti dans le canapé, il fait chaud, et je transpire avec l'impression curieuse de ne pas être là, où plutôt de me voir, et de voir toutes les pièces à la fois. Je suis la maison, je sens chaque élément de sa matérialité.
Le téléviseur est allumé, mais il n'émet aucun son. Et au fond du couloir, la lumière de ma chambre filtre à travers la porte.
L'image est tenace, l'idée de ce hors-champ, l'idée d'un vide habité, derrière une porte. Elle me poursuivra tout au long de mon rêve.
L'articulation de la terrasse avec le jardin, la nature si présente, qui vient accrocher la maison, l'entourer par la frondaison des arbres.
Nombreux sont les rêves qui prennent pour point de repère la maison de son enfance, dans une relation intime avec elle qui passe par les peurs et les joies. La maison devient un espace transcendental, sensible et immatériel, emprunt de nos désirs inconscients qui se révèle dans nos rêves sous une forme démultipliée.

Le toit, élargi.

La maison devient ainsi cinématographique, cadrée, découpée, déformée, emprunte d'ombres et de lumières, vue à travers de multiples points de vue au sens propre du terme.

L'enfance lui donne une tonalité et une force inattendues, un pouvoir émotionnel sans aucune limite. Elle redessine la maison, non pas sur une fondation matérialiste, mais sur le rêve, le souvenir, les envies et toutes sortes de données irrationnelles qui donnent un relief passionnant à la vie.

Et dans cet espace des songes, le couloir devient l'articulation logique, moment de passage où l'imagination vient s'inscrire, prendre forme, construire un appel entre les différentes pièces de la maison.




Le couloir.

Vers un hors-champ.

Le couloir est une non-pièce. Il n'a pas de fonction propre si ce n'est de desservir les autres pièces de la maison. Il se construit donc par rapport à d'autres espaces qu'il va relier pour permettre leur accès.
Le couloir est donc la pièce du passage, des déplacements. Il ne se construit que par l'appel, vers une autre pièce, se définissant ainsi comme l'espace du hors-champ.

Un appel.

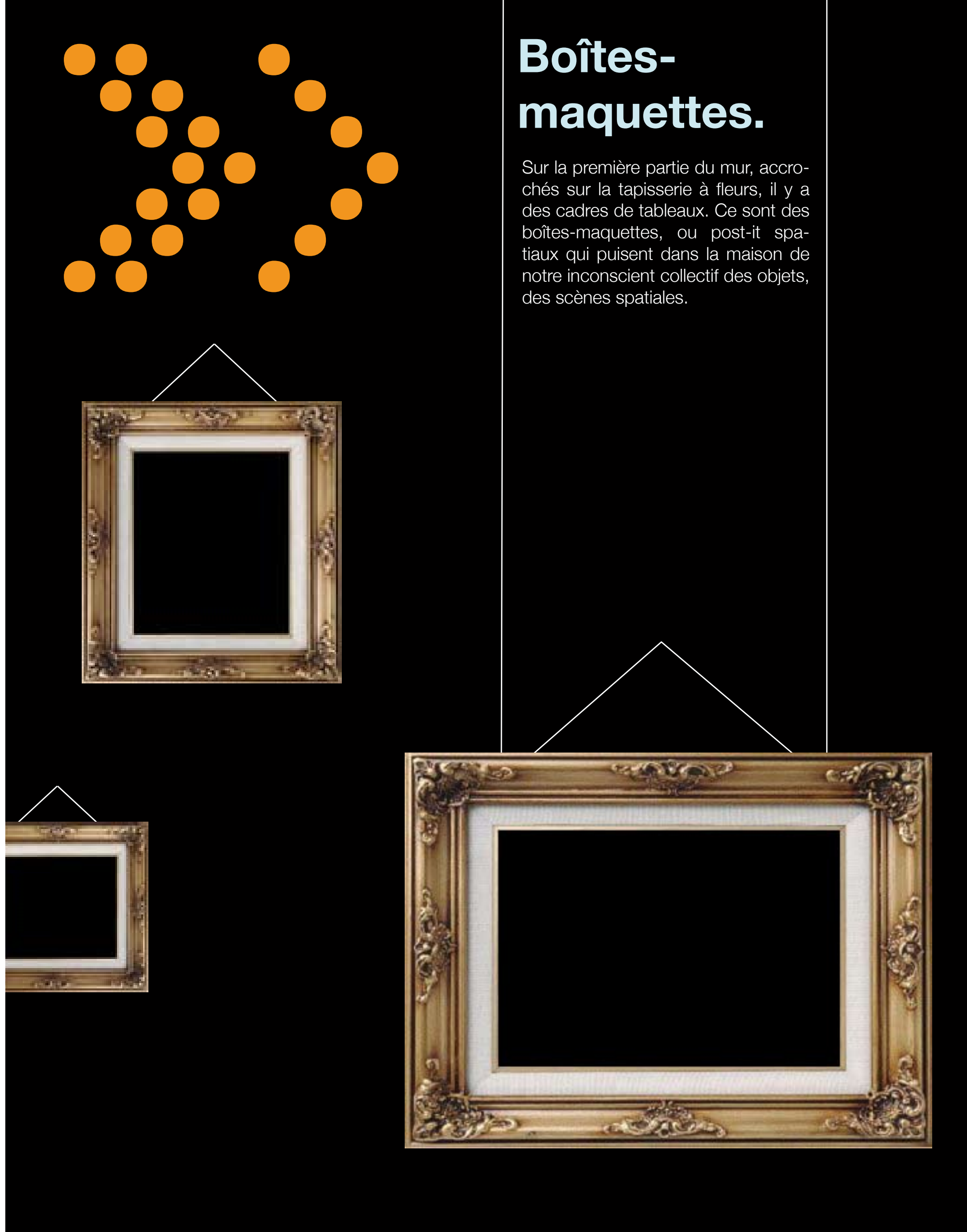
Le couloir donne à étudier l'espace en abordant ses limites, c'est-à-dire, par rapport à un plan cinématographique, au cadre noir, et à ce qu'il ne montre pas.
Le cadre définit ainsi un hors-champ, une continuité de l'espace scénique qui se laisse imaginer par le spectateur, prolongeant l'espace visible.
André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 1985) définit cette particularité comme spécificité cinématographique, en le confrontant à la tradition picturale qui tend à centrer l'attention dans le cadre.
Au cinéma, l'idée d'un espace imaginaire sans limite, habité par le récit, est récurrente, mais on n'hésite pas à transgresser cette notion pour jouer avec l'espace, son sens dans le récit, et l'imagination du spectateur.
Dans *L'Anglaise et le Duc*, les espaces intérieurs se construisent avec cette appréhension du hors-champ. Le hors-champ, c'est ici tout l'extérieur, c'est l'espace où se situe l'enclos protecteur de sa maison. Au début protégée, Grace est néanmoins au centre du tumulte de Paris. Le calme posé des intérieurs laisse néanmoins une légère crispation, un bruit sourd imperceptible, où Grace semble égarée. Au cœur de la Terreur, elle veut s'enfuir à Meudon, dans un autre hors-champ, mais elle est rattrapée, et doit donc faire face, ce qu'elle fait avec force et élégance.

L'Anglaise et le Duc correspond donc à une lutte terrible entre deux hors-champs, une personne qui tente de s'accrocher à ses valeurs, à la vie, qui glisse entre les espaces et court vers une fuite permanente. Tantôt légère et insouciante, tantôt grave, elle est le raccord exposé au monde, la ligne de conduite belle et franche qui s'accorde le temps de douter, dans un espace qui ne l'accepte plus, car en perpétuelle évolution, et sans aucun repère.

Dans *Lost Hightway*, le couloir devient alors l'espace de l'entre-deux, entre le champ et le hors-champ, entre l'espace commun et l'espace intime, mais il est aussi l'articulation du film. Un conduit entre les différentes séquences, qui assurera la métamorphose de Fred schizophrène en Pete. Un méandre du cerveau. Le couloir est indéfini, noyé par une ombre noire qui brouille tout tentative de « voir » de l'autre côté. Le couple rentre de la soirée où Fred a vu l'homme-mystère et s'apprête à se coucher. Fred, visiblement ailleurs, quitte la chambre et rentre dans l'obscurité du couloir. On perçoit une ombre sur un mur, puis la caméra filme à nouveau Fred de face. De quel côté du couloir sort-il ? Il quitte le champ, qui devient alors à son tour noir. Le plan suivant établit un raccord avec les images du téléviseur, celles de la dernière vidéo-cassette, de l'espace-temps après le meurtre. Le couloir prend ici la dimension mentale du cerveau de Fred. Il relie la folie du personnage, avec le réel.

Vers un imaginaire.

Connecté, le couloir de Lynch reste néanmoins isolé dans la maison. Entouré d'ombre, il semble être un seuil avant le passage vers la folie, le dédoublement, le réel et le rêve. Une chambre noire qui va venir révéler autre chose, et en quelque sorte la matérialisation dans le champ du hors-champ.
J'aime cette articulation architecturale qu'est le couloir. Elle est une respiration, espace nécessaire empli de mystères.
Quelle tristesse une maison sans couloir! Je ne crois guère à l'idée d'une architecture sans couloir, où toutes les pièces se distribuent seules. Le couloir dessine un réseau, il est une mise en scène de l'espace. On a ici attrait à l'espace résiduel, celui que les autres pièces de la maison n'ont pas rempli. Un négatif en quelque sorte qui vient se glisser dans un ordre déjà dessiné.
L'imagination n'a-t-elle pas besoin de se ramifier, de laisser l'esprit glisser vers la rêverie dans les méandres du couloir de la maison, avec l'envie secrète, profonde et un peu folle de se laisser surprendre par son hors-champ?



Boîtes-maquettes.

Sur la première partie du mur, accrochés sur la tapisserie à fleurs, il y a des cadres de tableaux. Ce sont des boîtes-maquettes, ou post-it spatiaux qui puisent dans la maison de notre inconscient collectif des objets, des scènes spatiales.

Manifeste de 4°année.

Le mémoire de quatrième année est la première mise à l'écrit de la relation que j'ai élaborée entre l'architecture et le cinéma.
Ce manifeste pour une architecture cinématographique est l'amorce, les fondations d'un travail sur l''espace cinématographique, sur l'architecte et sur la maison. A partir d'une démarche empirique, j'ai dessiné une rencontre, dans une recherche personnelle et passionnelle, qui se refuse à tout ambition dogmatique.
Ce travail va être à l'origine du travail de fin d'étude, qui s'appuie sur les analyses filmiques élaborées alors.
Ce manifeste est donc une tentative de réponse à la question suivante:
En quoi le cinéma, par ses mécanismes, doit-il être envisagé comme architecte?

Séminaire de 5°année.

Le séminaire de cinquième année a pris la forme d'une vidéo, un court-métrage de 15 minutes filmé en DV. Il met en espace la dialectique architecture is cinema, et annonce les différents thèmes qui vont par la suite devenir autant de fils conducteurs pour l'élaboration d'une pensée architecturale : le verbe, la ville, le paysage réel, le paysage humain, et le regard.
La caméra tente de filmer l'espace, l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur, le point de vue qui va venir imaginer le contexte, constuire l'urbanité, relier les choses entres-elles.
L'idée originale repose sur la construction d'un espace sensible, qui intégrerait le vivant comme matériaux de base, dans une rencontre temporelle spatiale et sublime entre un paysage humain et un paysage réel.

Aucun style.

Je rejette les principes et les outils doctrinaires. Si j'établis une ligne de conduite certaine et forte, je rejète toute notion de style. L'architecte fait face à des situations multiples. Sa réponse se doit d'être à chaque fois différente, et s'il faut prendre en compte tout le bagage acquis à travers tous ses projets, il est nécessaire de posséder à chaque fois un regard neuf, ouvert, revenir à une certaine virginité dans chaque nouvelle création. Il faut construire l'architecture de l'avenir au présent.




La matière.

Tailler dans la réalité.

Tendre vers une abolition de la physique.
La physique est l'outil qui permet de fabriquer les choses. Elle permet de construire l'architecture par des formules mathématiques. Mais elle n'est qu'un support, une ossature, un moyen pour élaborer un espace fonctionnel et émotionnel. Les progrès techniques ont permis de réduire les sections, la matière pour construire avec trois fois rien, en utilisant un tout petit peu de matière ultra-technologique.
Il faut poursuivre dans ce sens, réduire encore la matière, étirer, triturer, transformer, pour dominer la physique, la manier avec une facilité déconcertante, pour qu'elle ne soit pas limitative mais au contraire transparente et intuitive. Abolir la physique pour aller plus loin, dans l'immatière, la sensation, l'émotion pure.

Matière physique et intellectuelle.

L'architecture est matière, dans sa définition de « substance constituant les corps, douées de propriété physique »(Larousse), c'est-à-dire ce qui lui permet de prendre forme, de ce construire et de devenir élément physique. Mais l'architecture est aussi matière dans l'idée d'un contenu spirituel, d'une essence intellectuelle, émotionnelle, humaine et sociétale. Ce double sens donne à l'architecture une définition duale qui réunit dans une même « matière » la physique et l'intellectuel. Le domaine du concret, du manuel qui, loin de s'opposer à l'abstrait, à l'esprit, va venir l'épouser, construire une même chose unique et belle.
La matière permet donc à l'architecture, si de se construire, de prendre une position dans la société, d'élaborer un ensemble d'émotions physiques, d'être politique, engagée et humaine.
Bachelard identifie la maison au feu, à l'eau, c'est-à-dire à une combustion et à un fluide, matières élémentaires, entités chimiques fondamentales, qui sont à l'origine de la vie et de la construction. Pour le philosophe, convoquer ces deux éléments, c'est invoquer la maison parmi « les lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir ».

Matière imprimable.

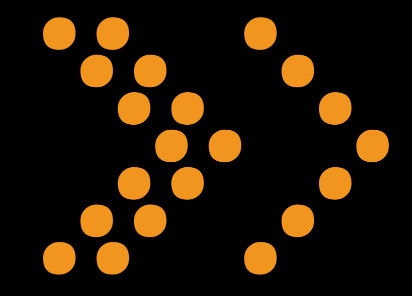
La matière constituante devient ainsi plus qu'un simple matériau de construction, une entité globale qui associe à la présence physique la mémoire et l'imagination. Le passé et le futur, absorbés dans un même corps, dans l'architecture qui devient alors lumineuse et vivante.

La matière inscrit la maison dans le paysage, dans un lieu, à l'image de la villa de vacances chez Rohmer, mais aussi dans le paysage humain. Elle est présence physique et intellectuelle.
Cette définition double de la matière pose la question de la limite entre la réalité et son idée. Le débat qui voit diviser l'idée, le concept, de sa construction, sa mise en place palpable, me semble dépassé. Il ne doit pas y avoir de limites marquées entre la fiction et la réalité, mais au contraire une puissante corrélation, une osmose riche et variable qui doit aboutir sur un fait réel. Loin de vouloir tendre vers une démarche productiviste et matérialiste, je développe l'idée de l'architecte comme un constructeur dans toute la force de ce mot. C'est-à-dire une personne qui a le pouvoir de réaliser et d'améliorer concrètement les choses. L'architecte doit faire, mais ne pas rajouter, dessiner et penser pour amener une réponse palpable. Dans cette dynamique volontariste, la réponse architecturale se doit toujours de répondre à un problème, un questionnement.

Trop de choses.

Je ne veux pas rajouter de choses. Il y a trop de choses. Je veux répondre si j'ai quelque chose à dire, dans un geste global qui ne divise pas la pensée et sa réalisation. Les deux entités se nourrissent l'une et l'autre. Si la réalisation est mauvaise, c'est que la pensée n'était pas très bonne. L'accroche avec la réalité, ce passage physique est source de création et d'une surprenante richesse. Il n'annihile ni n'affaiblit l'idée, mais au contraire doit la renforcer, la transformer, faire corps avec elle pour produire une matière forte et belle.

Aborder l'architecture par ses entrailles, tailler dans la matière, triturer, découper, pour faire apparaître l'espace, manier la physique comme un outil infini, pour gagner en liberté. J'aime la matière, l'idée de la transformer pour révéler quelque chose. Le cinéma le pratique à chaque instant. Il filme des blocs de réalités, de l'espace brut, mais en pratiquant dès l'origine du processus une incision dans le réel, par le cadrage de la caméra. Ce rapport direct avec la réalité donne corps et force aux films. Et l'architecture doit y puiser sa force.



Ouvert au public.

L'idée d'ouvrir mon projet au public prend appui sur la nature même de l'architecture. Celle-ci est constuite par et pour les hommes, et s'infiltre dans la moindre parcelle du quotidien. Mais si le lien est tenu, il nécessite néanmoins d'être alimenté.
Je proclame donc une architecture populaire et intelligente.
Mon travail de fin d'étude se veut lisible, de part les thématiques abordées, l'affection cinématographique du public, et cette étude autour de la maison, élément symbolique intime, ouvert et universel.
Le mur se veut aussi une interface de communication, outil qui propose d'instaurer un dialogue avec les spectateurs-acteurs de mon travail.
Dans cette démarche, j'imagine la série des trois conférences comme un travail de lien social, entre l'architecture, ses habitants, et la ville, en l'éloignant volontairement d'une présentation d'architecture architecturée pour des architectes, dans un école d'architecture.



Une minuscule architecture.

L'idée de concevoir une installation éphémère permet de confronter mon travail de fin d'études à une veritable démarche de projet. En effet, l'élaboration du mur a nécessité de prendre en compte un ensemble de données en prise avec la réalité directe de la construction.
Je ne suis plus étudiant, je ne suis pas architecte. Le travail de fin d'études se devait de représenter ce moment charnière, qui clôt les études, et ouvre sur la capacité constructive de l'architecte.
La réalisation du mur a ainsi nécessité plusieurs centaines de coups de téléphone, des demandes d'autorisation à la ville de Bordeaux, à l'école d'architecture et de paysage de Bordeaux, et un travail d'équipe avec chaque membre du jury.
Partant sur un financement par mécénat, il a fallu démarcher des entreprises, présenter le dossier du projet, discuter, établir un ensemble de contacts, de rendez-vous. Construire une équipe cohérente pour poursuivre la ligne de conduite définie à l'origine, sans pertes de données, tout en étant ouvert à la critique et à une certaine flexibilité.

Première année. Premier projet. Premier mur.

Mon premier projet à l'école d'architecture et de paysage de Bordeaux répondait à la thématique du mur, et plus particulièrement du franchissement.
Le résultat fut cinématographique. Il prenait la forme d'un mur-écran, mise en scène spatiale du champ / contre-champ, où le spectateur pouvait rentrer dans l'écran, devenir acteur de ce qu'il regardait auparavant.
Ce premier projet posait les bases de la relation entre l'architecture et le cinéma qui m'accompagnera tout au long des études.





L’intérieur et l’extérieur.

De l'intérieur vers l'extérieur etc.

Chez Lynch l'extérieur de l'habitation se lit tout comme l'intérieur sur plusieurs niveaux. C'est une maison de banlieue, une maison à plusieurs visages qui appartiennent tous à une catégorie bien marquée. Tantôt la maison de luxe sur les boulevards de Los Angeles ou une habitation traditionnelle de la classe moyenne. Point de terrasse ici, mais le jardin, qui par définition en est son prolongement. En effet, on n'est plus ici dans une nature brute, mais dans un jardin parfait et superficiel, qui serait plutôt l'extension d'un aménagement intérieur.
Dans *Blue Velvet*, la Lynch-home fait partie d'une coquette petite bourgade typiquement américaine. Au noir de l'intérieur, le réalisateur oppose un extérieur contrasté et saturé de couleurs. Le ciel est d'un bleu parfait. Les jardins sont taillés comme des pelouses de golf, ceinturés d'une clôture à la peinture fraîche, d'un blanc clinique. Les pompiers traversent les rues dans leur beau camion rouge, saluant au passage ses habitants. Les fleurs qui bordent les maisons semblent être de plastique.

L'envers du jardin.

Tout concourt à faire de ces quartiers, une image-cliché de carte postale. Mais celle-ci a un envers. Et Lynch ne le cache pas et va jusqu'à déchirer les coins trop parfaits de la photographie de l'endroit.
La première séquence du film présente le père de Jeffrey en train d'arroser le jardin. La mère regarde paisiblement la télévision. L'image est simple et brillante, sortie des années 70. Mais le tuyau d'arrosage s'emmêle, le père subit une crise cardiaque, et tombe sur sa pelouse. Le jet d'eau continue de couler entre ses mains, tandis qu'un chien vient boire au tuyau. Un enfant passe dans la rue et vient regarder la scène.
En cette séquence rapide, Lynch a insufflé une réalité crue et violente au sein de ses images. Il brise le glaçage doré de l'image d'Epinal de ce quartier-type. Les trous sombres de l'intérieur reviennent à grands pas, s'infiltrent à l'extérieur. Le père gisant sur la pelouse, Lynch réalisera un gros plan en travelling sur l'herbe verte. Cette plongée dans l'envers du décor va s'accompagner d'un grondement sourd. Et les entrailles de la terre nous révèlent un monde grouillant d'insectes, un revers incroyable et inquiétant. Le jardin est retourné, et par la même tout l'espace du film.
Blue Velvet va s'appliquer à infiltrer l'étrange et une stylisation inquiétante dans la banalité du quotidien.
Dans le quartier que traverse Jeffrey, la nuit révèle un autre espace. Les ombres s'amassent aux portes des maisonnettes, et le feuillage des arbres semble chuchoter légèrement avec la brise légère. Le voisin promène son chien sans se déplacer. Lynch établit ainsi de multiples déviances du quotidien, jusqu'à créer une atmosphère irréelle et fantasmagorique.
L'apparition de la jeune lycéenne blonde Sandy, fille de l'inspecteur Williams, sera toute aussi surprenante. Elle émergera aux yeux de Jeffrey, dans un jardin d'une rue de Lumberton, en pleine nuit, à travers l'ombre inquiétante d'un buisson et par une légère brise. Celle qui sera par la suite aux yeux du jeune détective « un mystère » incarnera tout au long du film ce léger décalage voulu par Lynch avec le quotidien bien plus que Dorothy, entière dans sa folie.

Illusion perdue. Mais si le réalisateur n'a de cesse de filmer ces fissures, la dernière scène est un retour en arrière. Une illusion que l'on avait perdue au fur et à mesure du développement du film. On retrouve le jardin propret du début, ses fleurs en plastique, un père dans le jardin, le camion de pompier rutilant et les deux familles réunies au sein d'une même maison. L'intérieur y est d'ailleurs lumineux, et on peut lire l'amour sur les visages de Sandy et de Jeffrey. Un rouge-gorge s'est posé sur le rebord de la fenêtre de la cuisine, réalisant de cette manière le rêve de Sandy. Le film peut se terminer, mais l'innocence n'est plus la même. Les deux jeunes personnages ne sont plus comme avant, ils ont vu les entrailles monstrueuses de la surface si lisse. Ils ne sont plus dupes. L'imagerie de ces quartiers conserve un goût amer, loin du paradis sucré des débuts.
« It's a strange world » conclura Sandy.
David Lynch retrouve les quartiers résidentiels de la classe moyenne américaine dans une séquence de *Mulholland drive* lorsque Betty et Rita cherchent l'ancienne adresse de cette dernière. Elles tombent sur une série de maisonnettes construites dans les années 60 pour les employés de Disney, reprenant le style du dessin d'animation Blanche-neige et les sept nains. Mais le temps a passé, et l'inspiration féerique a laissé place à un quartier profondément lugubre où les deux héroïnes ne trouveront qu'une voisine antipathique et la mort à l'intérieur d'une maison.

Vers une progression.

L'extérieur, et le jardin-prolongement de la terrasse, serait chez Lynch, une peau, où l'envers d'une véritable intériorité. Une surface à égratigner donc, ou en tout cas, à retourner, d'où ce flottement entre l'intérieur et l'extérieur. Où est on ? Les espaces ne sont pas distincts, mais forment un tout et la limite n'existe pas. La maison est diffuse, les changements d'état, les changements d'espace se font de manière diffuses, avec de longues transitions.
Il n'y a pas ici de choc violent entre l'extérieur et l'intérieur, mais un espace liant, une entrée progressive d'un état à l'autre.
Rohmer, dans *L'Anglaise et le Duc* marque au contraire les espaces pour mieux les contraster.
Les écrits de « l'incorrigible royaliste » vont définir toute la recherche spatiale du film.
Ainsi l'entreprise du cinéaste se base sur une dualité profonde. D'un côté, une réalité historique forte, la Révolution française, et le Paris d'époque où viennent s'inscrirent les événements. De l'autre, le récit personnel d'une Anglaise égarée en terre étrangère, qui se voit prise dans le feu de l'action, dans une dynamique sans possibilité de retour.

Cette duplicité devient l'essence même du film. D'une perception générale des événements, on passe en aller-retour permanent à un regard intimiste sur l'histoire.
Aux larges vues sur Paris, qui présentent les événements historiques, c'est-à-dire des scènes extérieures, le cinéaste va opposer le dedans, c'est-à-dire l'écrin protecteur de la maison –ici l'hôtel particulier de Paris, et la villa de Meudon-.
Cette opposition entre le dedans et le dehors, va définir toute la construction esthétique et narrative du long-métrage.
Ainsi Rohmer va définir deux régimes picturaux correspondant chacun à un espace, et qui vont correspondre aux deux principales classes sociales, à la petite et à la grande histoire, le privé et le public.
Mais au lieu de multiplier classiquement ses personnages pour rendre compte de la complexité du phénomène filmé, Rohmer s'aligne sur un seul point de vue, celui de l'Anglaise incarnée par Lucy Russell. La jeune femme accompagnera chaque plan, elle sera partout et participera au point de vue moderne de la narration. Elle va devenir le lien du film, et par ses nombreux changements d'espaces, devenir la connexion entre le dedans et le dehors. Les parois de la maison, opaques de l'extérieur, vont peu à peu se dissoudre et les deux espaces vont devenir perméables.

Espaces flous.

La dialectique intérieur/extérieur commence donc dans le jardin. Celui-ci est bel et bien l'intérieur visible de la maison. Dans son aspect, il semble neutre et impassible. Mais il faut se méfier, sous sa surface propre, il cache les entrailles de la maison.
A la fois à l'intérieur et à l'extérieur, le jardin relie de manière plus ou moins progressive les deux natures spatiales. Il est donc la matérialisation de cette rencontre, mais aussi l'espace tampon. Et lorsque il n'y a aucune transition entre le dedans et le dehors, c'est l'homme qui va devenir le lien, qui va encaisser dans sa nature profonde le rapport violent entre les deux espaces. Le paysage humain devient alors l'unique pont entre les deux entités.




La chambre.

Le coeur de la maison.

La chambre, comme élément premier du puzzle spatial de la maison.

La chambre, espace intime.

Dans *L'Anglaise et le Duc* lors de la prise des Tuileries en 1792, le film avance un peu plus encore dans l'intimité. Rohmer filme le réveil de Grace Helliott, encore entourée de sommeil. Elle descend de son lit, titubante, puis s'approche de la fenêtre pour l'ouvrir. Elle tire les rideaux. La lumière remplit la pièce et vient s'accrocher sur sa chemise de nuit. Elle ouvre la fenêtre, et c'est tout l'extérieur qui envahit l'espace par le son. Rohmer ne vient pas interrompre ce plan par un autre qui montrerait ce que voit la jeune femme. L'expression de son visage suffit à comprendre l'importance de l'événement qui se déroule à l'extérieur.
Ces irruptions du dehors sur le dedans, de la Terreur qui va peu à peu s'infiltrer dans tous les espaces, se font de plus en plus violentes.
Rohmer construit une maison où l'intimité et la fragilité viennent résonner dans chaque pièce, trouvant refuge dans la chambre, espace central où s'enroule l'espace de la maison. La chambre est la cellule première, initiatique, le berceau de notre vie future, le premier espace tiède et doux que l'on perçoit du nouveau monde.
Et c'est en grandissant que l'on part à la découverte des autres pièces de la maison, puis de l'espace hors mur, en gardant en point de repère sa propre chambre, comme l'échelle du monde qui nous entoure.

Pour marquer cette construction de l'intérieur, Rohmer marque une rupture de mise en scène entre l'intérieur et l'extérieur.
Le metteur en scène s'est écarté volontairement de la multiplication des plans, du découpage du montage, pour revenir à une forme plus primitive du cinématographe en référence à Louis Lumière. Eric Rohmer va traiter, lors des scènes extérieures, ses séquences en plans fixes, où l'action se déroule à différentes profondeurs de champs, sans aucun mouvement de caméra. Plusieurs actions sont menées simultanément dans une même vue.

Si Rohmer se situe de cette manière dans la continuité d'Orson Welles, il va néanmoins revenir à l'essence même de la vue cinématographique originelle ou « tableau ». Le metteur en scène est ainsi parti d'aquarelles de Paris à l'époque révolutionnaire, qui, une fois retravaillées sur écran numérique, vont se voir adjoindre des personnages animés. En revenant aux décors entièrement peints des films de Méliès, Rohmer réinstaure le concept du panoramique urbain qui avait précédé le cinématographe au 19°siècle.
Cette incrustation de personnages sur des peintures permet de reproduire au mieux le climat de l'époque, et de montrer les quartiers de la ville dans son ensemble à travers les yeux de Grace Elliott
Ce travail très pictural, prend pour origine les nombreuses aquarelles du Musée Carnavalet, qui restituent à l'imagination non seulement le décor urbain d'alors, mais aussi la manière de voir des contemporains préphotographiques.

La chambre violentée.

Ainsi lorsque Grace regarde à travers la fenêtre, ou sort de sa maison, elle change d'espace physique, traverse un décor tridimensionnel pour rejoindre une image sans épaisseur. Elle relie par là-même la vie publique, l'extérieur, à la Terreur, qui est représentée par un peuple imperceptible, qui crie et s'agite en tous sens.
Cet aller-retour entre l'espace privé et l'espace public, entre des décors tridimensionnels et une picturalité de musée va devenir la trame narrative du film. À l'intérieur, les personnages sont filmés en plans moyens et serrés, le spectateur peut voir le moindre battement de cils et de cœur. Aux élans collectifs violents, Rohmer oppose le cercle fermé de l'intérieur, organisé autour de la chambre.
Mais les progrès de la Terreur vont inverser cette démarche et les deux espaces vont peu à peu se confondre. L'intimité privée est violentée, occupée par une « horreur du vide » (Marc Fumaroli in Les Cahiers du Cinéma n°559) que possède la puissance publique.
Lors des vues extérieures, lorsque le peuple s'approche de la caméra, par coup de force, grâce à un raccord dans l'axe, il semble déchaîné et d'une rare violence. Cette force et cette pression croissantes qu'il exerce va peu à peu le pousser dans l'espace privé. La division spatiale originelle du film va de cette manière s 'estomper, pour devenir beaucoup plus flou.



Et en avançant dans le récit, les irruptions des patrouilles se font de plus en plus régulières dans les appartements privés de Grace.
Puis c'est Grace qui va à son tour « pénétrer » à l'extérieur, et franchir la limite. Elle raccorde ainsi son espace à la terreur, et transforme les espaces intérieurs eux-mêmes en espaces publics. Elle est conviée dans l'enclos du tribunal, puis dans la Conciergerie, transformée pour l'occasion en prison pour nobles. Cette lente transformation de l'intérieur en espace public, est d'autant plus accentuée par l'utilisation d'un même décor aux surfaces interchangeables pour l'appartement de Grace et pour les espaces du tribunal et de la Conciergerie. Ainsi La terreur a envahi aussi bien l'intérieur que l'extérieur, et le refuge qu'offrait la maison de Grace n'existe plus. L'anglaise doit donc attendre la fin de la terreur, de la vie, et par là- même du film.

L'espace du rêve.

Dans Mulholland drive, les portes, les couloirs aboutissent à la chambre. Si la caméra glisse dans les corridors, c'est dans l'attente d'un plan plus dégagé, vers une ouverture de champ. On pourrait ainsi résumer le couloir comme la pièce du hors-champ, souvent sinueuse, et parfaitement fermée. Si elle aboutit à la chambre, c'est pour montrer un espace résultat, une solution à l'énigme, ou une ouverture. La chambre devient le lieu du possible, l'espace du rêve réalisé, de la rupture.
La déclaration d'amour de Betty/Diane à Rita/Camilla, dans la chambre de sa tante, donne à cet espace-chambre toute sa force.
-« I'm in love with you » répétera Betty. Le film acquiert ici toute sa dimension. C'est une histoire d'amour, belle et complexe. Le rêve implique toujours la réalisation d'un désir, et Mulholland drive filme le désir de Diane rêvant du désir « naissant et absolu » de Camilla (Georgy Katzarov, in « *L'invention du rêveur* »).
Diane désire une réciprocité, belle et parfaite, de Camilla, comme un rêve idyllique. La chambre aboutit à ce rêve vers la fin de la première partie. Il devient l'accomplissement d'un amour sans mémoire, mais aussi le glissement vers la rupture, du film, de Betty/ Rita Diane/Camilla, et du retour en arrière. Car si l'on croit à ce moment, la seconde partie vient détruire cette réalisation du rêve de Diane. L'accomplissement du rêve serait lui aussi un rêve. À partir de ce moment-là, la chambre n'est plus vivante. Elle respire la mort à plein nez, elle est un lit pourri où gît Diane, corps en putréfaction. Lynch oppose de cette manière les deux parties du film. D'un côté, la chaleur d'une chambre d'amour, de l'autre un lit de mort et de jalousie dans une chambre construite comme un trou dans lequel Betty ne se relèvera pas.
Pour Lynch, aimer, c'est avoir peur de ne pas être aimé. *Mulholland drive* est tout cela. Un profond désir d'accomplissement, une quête sans fin de l'autre, et une croyance en l'amour.
La chambre est filmée comme l'espace ultime de cette triangulaire. La satisfaction comme le dégoût cohabitent tous deux dans ce même espace.

L'espace du possible.

Un plan magnifique pourrait illustrer le film.
Betty dort auprès de Rita. La caméra filme le visage de Rita en gros plan qui vient se confondre avec celui de Betty à la manière du film *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).
Le visage double ainsi formé a envahi l'espace de la chambre. Il est la réalisation du rêve, l'unité dans la dualité, mais aussi la limite, la déchirure. La caméra met le point sur le visage de Rita puis sur celui de Betty dans un second plan. L'unité des deux visages n'est qu'illusoire. La caméra ne peut les réunir dans un seul plan. Elle s'oblige à un raccord, à une nouvelle mise au point.
La chambre de la Lynch-home est duale. Elle est contraste et réunion, rêve et réalité, vie ou mort.

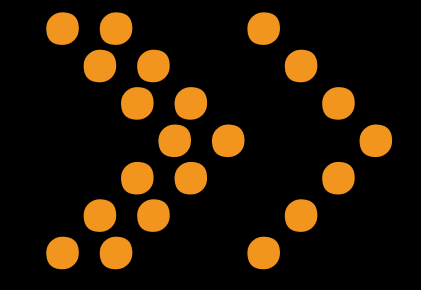


Mise en scène,
mise en espace.

Prise de position.

Si l'architecture se doit d'être fonctionnelle, elle ne doit pas pour autant être seulement un pur outil technique. La mise en scène d'un espace est primordiale, de même que celle de son habitant-acteur.
Comment s'inscrire dans le paysage, comment inscrire le paysage humain dans l'architecture, tels seraient les véritables enjeux.
Une architecture expressive, qui s'implante avec force, avec un point de vue marqué, une prise de position franche.
Etre engagé, tel pourrait être ma volonté architecturale.
Tati, dans *Playtime*, critiquait avec humour la standardisation du style internationnal, qui, de Paris à New-York semblait ne proposer qu'un seul style architectural, et tendait à une certaine uniformisation de la ville. Aujourd'hui, l'architecture contemporaine arrive de même à une certaine standardisation du paysage, une norme qui érige certains codes jusqu'à la carricature.
L'architecture se doit donc d'être toujours à la recherche de nouvelles réponses, pour tendre vers une spécifité à chaque nouvelle construction. Eviter les codes, cela passe par la mise en scène de l'espace, de sa fonction, et par une recherche d'expressivité. Rendre un espace magique, jouer avec les conventions et garder toujours un certain recul, par l'humour. L'architecte est trop sérieux.

Dans cette recherche de mise en scène spatiale, Wong Kar Wai pourrait être placé en tête, travaillant dans une élégance magique, surlignant avec douceur la démarche rythmée de ses acteurs.
Le réalisateur compose son film à partir de la couleur, d'un rythme, d'une matière, et filme les couloirs comme aucun autre.
2046. Le film consacre le réalisateur comme grand-compositeur d'un espace-temps génial, une architecture filmique infinie qui ne cesse de tourner en boucle. Car il joue ici avec le temps, travaillant le ralenti et le flash-back, alternant les visions futuristes, et les images d'une époque révolue, dans une étourdissante proposition chromatique, mélant l'or et le rouge, le turquoise à l'ambre. Wong Kar Wai utilise tout ce qui est en son pouvoir. Le ralenti, le filtre, l'image de synthèse, le floue, le décadrage, peu importe. Il manie ses instruments sans aprioris, pour construire une oeuvre forte et belle, dépassant les contingences purement formelles, dans une quête sans fin d'absolu, une recherche de la beauté, dans toute sa complexité.
La mise en scène de Wong Kar Wai construit ainsi une sorte d'idéal, à partir de matériaux divers et infinis, dont la cohérence est assurée par une maîtrise technique exceptionnelle.
J'imagine une architecture expressionniste, qui diffuse sur celui qui l'habite une émotion spatiale, afin d'établir un dialogue avec lui.
Ecarter les espaces d'une certaine neutralité architecturale pour tendre vers une exacerbation de sa nature profonde, dans une recherche de la beauté.
Mais parler de beauté ne doit en aucun cas invoquer la méfiance. Car la beauté ne se résume pas à une quelconque superficialité des choses, mais doit au contraire trouver échos dans une véritable profondeur. Les architectes refusent de prononcer le terme de beauté, trop impure peut-être, emprunt de connotations. Pourtant, l'architecture la sous-entend, et tisse ainsi de petits liens imperceptibles avec notre regard, avec les habitants.
Mettre en scène reviendrait donc à ouvrir les yeux, et à montrer un aspect particulier dans un lieu, une fonction, un déplacement, un cadrage, une organisation particulière, et présenter une certaine beauté. Car celle-ci est complexe, et doit sans cesse être redéfinie.
Pour Platon, la beauté serait le moyen de perception de l'idée, et donc du concept. La beauté se définirait ainsi comme la première approche sensible qui amènerait ensuite sur l'essence même de l'oeuvre. Une beauté métaphysique qui ne se limiterait en aucun cas au simple caractère esthétique d'une architecture.
Rohmer, dans *Les métamorphoses du paysages* (1964) contemple la nature, la ville, à travers les époques. Il fait abstraction de «tous les prestiges poétiques» que la tradition affuble aux éléments, pour donner à lire sa définition de la beauté, qu'il va trouver autant dans un moulin «buccolique» du XVII° siècle que dans le chaos informe et malachevé, difficile et paradoxal, d'une friche industrielle.
La beauté là où elle ne semble avoir aucune prise, tel serait le rôle d'un architecte. Ne pas réaliser ce qu'un maître d'ouvrage désire, mais plutôt montrer ce qu'il peut avoir, c'est-à-dire dépasser des attentes, prendre position, et imaginer la nouveauté.

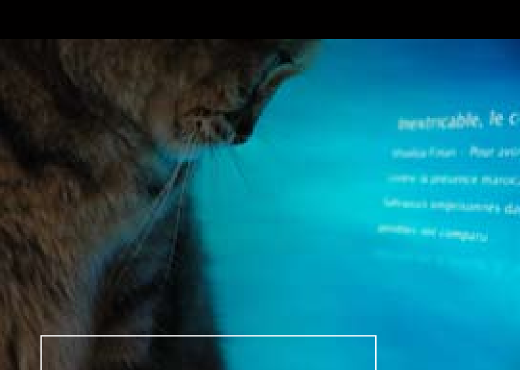


Une histoire de matérialisation.

Le mur est la première tentative de matérialiser la dialectique architecture is cinema. Car après avoir réalisé un travail d'écriture et de reflexion, je me devais de tester cette prise de position, la mettre en situation dans une architecture construite.
Ce travail de fin d'études est donc expérimental. Il tente de proposer une architecture cinématographique, se construit autour de thèmatiques qui peuvent de révéler abstraites au premier abord.
Rendre palpables des idées, matérialiser des concepts, les relier à la ville, à ses habitants, n'est ce pas le véritable travail de l'architecte?
Celui-ci a un pouvoir immense, celui de construire l'espace, les paysages, la ville, autour de l'homme, du regard, de l'émotion, et des désirs.
L'architecte a donc la capacité d'améliorer les choses, et c'est immense.
Vive l'architecture humaniste!

La forme est le fond.

Où est la limite entre la réalité et son idée. Le débat qui voit diviser l'idée, le concept, de sa construction, sa mise en place palpable, semble assez vain. Il ne doit pas y avoir de limites marquées entre la fiction et la réalité, mais au contraire une puissante corrélation, une osmose riche et variable qui doit aboutir sur un fait réel. Loin de vouloir tendre vers une démarche productiviste et matérialiste, je développe l'idée de l'architecte comme un constructeur dans toute la force de ce mot. C'est-à-dire une personne qui a le pouvoir de réaliser et d'améliorer concrètement les choses. L'architecte doit faire, mais ne pas rajouter, dessiner et penser pour amener une réponse palpable. Dans cette dynamique volontariste, la réponse architecturale se doit toujours de répondre à un problème, un questionnement.
Je ne veux pas rajouter de choses. Il y a trop de choses. Je veux répondre si j'ai quelque chose à dire, dans un geste global qui ne divise pas la pensée et sa réalisation. Les deux entités se nourrissent l'une et l'autre. Si la réalisation est mauvaise, c'est que la pensée n'était pas très bonne. L'accroche avec la réalité, ce passage physique est source de création et d'une surprenante richesse. Il n'annihile ou n'affaiblit pas l'idée, mais au contraire doit la renforcer, la transformer, faire corps avec elle pour produire une réponse forte et belle.



Le chat.

Le chat est la maison. Il s'identifie à l'espace comme aucun de ses habitants ne saurait le faire. Nous autres ne sommes que des propriétaires, le chat a noué quelque chose d'impalpable et de secret avec la maison qui dépasse cette qualité. Le chat se l'ait appropriée par un langage intime, et de multiples liens qu'il tisse avec assurance. Le chat se déplace de pièce en pièce, connaît les moindres recoins de la maison et la regarde avec tendresse.
Le chat est allé au-delà de la fonctionnalité de chaque pièce. Il préfère construire les nuances d'une maison sur la douceur qui révèle chaque espace. Il tisse ses liens avec la matière fibreuse, laineuse et tendre et construit la maison en fonction de la plus ou moins grande dureté des choses. Le chat se déplace ainsi parmi des zones de mou, dans une recherche continue du plaisir idéal.
Mon chat Sido avait un sens aigu et ultra développé de la matérialité des choses. Elle comprenait, par le regard la constitution des moindres tissus, étoffes, revêtements, châles, lainages, avec une sensibilité forte pour l'intime, l'introspection et la chaleur. Lorsque nous quittions la maison, laissant la chatte dehors, elle pleurait, non pas de ne pas nous suivre, mais plutôt de perdre l'intériorité de sa maison.
Mais dans son désir, la maison était nécessaire parce qu'elle était habitée. Le chat aime une solitude raisonnable, car il désire sentir une présence dans une autre pièce que celle où il se trouve. L'espace se doit d'être habité, vivant, en fonctionnement, dans un ronronnement auquel il peut s'identifier, trouver son rythme, et rêver.


BATEAU



études d’architecture 200+6

Une autre introduction.

La lumière s'est habillée d'une gamme chromatique infinie. Elle est sortie de l'ampoule dans une parfaite neutralité blanche, et en venant traverser la pellicule de celluloïd, mille et une formes, motifs, traces, simulacres, ont imprimé son immatérialité lumineuse, lors des vingt-cinq temps qui composent la seconde. Et dans cette vibration colorée, la brillante clarté poursuit son mouvement, traverse l'espace noir de la salle, emplissant l'air d'une radiance imperceptible, scandant la profondeur de ses reflets abstraits, esquissant dans le vide le froissement de fleurs, entre madame Li-Chun et Monsieur Chau, s'appliquant à former le petit morceau de peau entre le chignon et le col mao, au dessus de nos têtes.
Mais la révélation approche, et en un sublime instant, l'illumination vient se rétracter, dans une introspection magnifique où elle harmonise son déséquilibre, rassemble les pièces de son puzzle chromatique, réintroduit le sens dans ses multiples formes. Puis elle s'étire, s'élargit et en un éclair synchronise les vingt-cinq temps de ses nouvelles images sur l'écran blanc de la salle de cinéma.

Par ce mouvement, la surface plane se déchire, se développe, la lumière trace les contours d'un espace qui glisse autour de ses acteurs, dans une suprême osmose. La profondeur nouvelle de l'écran étend son espace, repositionnable à chaque moment, en perpétuel mouvement, inventé et approprié sur le champ, terriblement vivant. L'émotion architecturée est devenue lisible et belle, incarnée, dessinant dans une lumineuse vibration, l'architecture idéale.

Le cinéma est devenu, par là même, l'origine de mon manifeste, comme la dynamique d'une nouvelle définition de l'architecture.
Le mur s'est construit, comme l'expérimentation première de ce travail de fin d'études nouveau. Je l'ai inventé comme une première réalisation sans client, construction sans programme.
Élaboré in situ, le mur est le développement originel de mes désirs d'une architecture populaire et démocratique. Ouvert au public, le mur-interface confronte mes idées avec la matière, entre le paysage réel et le paysage humain. Il ébauche une maison cinématographique qui va venir parler aux habitants, les transformant en acteurs dans une mise en aller-retours permanents avec leur imaginaire.
De ses tableaux rococos, de la tapisserie déchirée du pavillon de province, le mur joue avec notre inconscient collectif, pour développer un espace familier, création complice, de suite appropriable.

Regardons par les fenêtres, et nous pouvons voir le désir d'une architecture humaniste, espace habité et vivant, articulation logique entre les paysages. Qu'est-ce-que cette maison si ce n'est l'ébauche d'un espace de l'émotion, qui prendrait pour dimension le paysage humain, c'est-à-dire l'être vivant dans toute la complexité de ses désirs, dans la présence de son corps qui va venir l'inscrire dans l'espace ?
L'envie d'une fluidité architecturale, où l'homme va venir s'imprimer. Eliminer les contraintes de la physique pour construire un espace diffus, fluide et changeant comme les variations vaporeuses d'un nuage, expressionniste et coloré, qui puissent redessiner les perspectives de la réalité, transformer les lumières, donner l'illusion d'être autre chose, s'amuser des codes et de lui-même, s'illuminer d'or, se dilater comme une image en cinémascope.

J'ai traversé le mur, je suis passé d'un espace à l'autre et par ce changement de milieu, je clos les études d'architecture.
Il n'y a pas de conclusion. J'y suis réfractaire. Ce travail est donc infini, introduction et première mise à plat d'une certaine sensibilité architecturale. Il est une ouverture, vers l'avenir, c'est-à-dire vers la réalisation. Je prends donc un risque, mais j'assume pleinement de me tromper, conscient d'une possible destruction par la réalité de cet embryon de pensée abstrait. Mais l'enjeu me semble nécessaire, et je reste confiant sur cette confrontation au réel qui donne une nouvelle dimension aux idées.
Par sa matérialisation, le mur est une tentative de réponse, un essai à l'échelle 1, formulation construite de ce travail de fin d'études. Car n'est-ce pas avant tout le rôle premier de l'architecte que de construire ?
L'architecte est un constructeur. Il peut visiblement changer les choses, en bien ou en mal.
Il faut déjà tuer la démarche productiviste, standardisation de l'architecture qui aboutit à une neutralité spatiale, un vide pauvre qui assèche la pensée et le cœur. Par la suite, après la prise de conscience d'une non-culture architecturale patente, remédier à ce vide culturel, non pas dans un quelconque dessein de marché, mais plutôt pour tendre vers une amélioration sensible de l'espace habitable, de la ville, du paysage, et donc de la société.

L'architecture doit prendre position, faire face, afficher sa radicalité intelligente, libre et politique. Être engagée, proposer une spatialité nouvelle, humaine et populaire, dans une recherche perpétuelle. Sortir l'architecture de sa qualité uniquement représentative, éliminer toute notion d'élitisme et de pauvreté. S'ouvrir, créer, et surprendre, toujours.



J'ai construit ce manifeste comme l'élaboration d'une pensée architecturale, en essayant de définir une position, un véritable point de vue. J'imagine une architecture qui soit le prolongement spatial des corps. Elle viendrait accompagner les désirs, élargissement physique de l'esprit. Ces surfaces pourraient être une peau, changeante avec la lumière, translucide et douce, mais aussi vaporeuse et légère, modifiable à volonté, d'un regard. Les transparences seraient naturelles, filtrées comme une lumière d'été sous un chêne. La couleur deviendrait l'essence spatiale, et l'architecture s'infiltrerait comme un sourire dans la ville, faisant échos aux rires des enfants qui jouent dans la cour, s'harmonisant sur les soupirs amoureux des couples, accompagnant la vieillesse avec douceur, partageant une infinitude de choses grandes et belles avec les gens.
J'imagine, et je veux construire.

Vous venez de lire le manifeste pour une architecture de l'émotion. Les différentes thématiques, abordées dans ce livret par la présence d'images colorées, de textes et de récits illustratifs, prendront sens dans un premier temps par la construction du mur sur les quais Louis XVIII à Bordeaux. Ainsi, de leur abstraction, va naître une réalisation physique, que l'on pourra approcher, regarder et même toucher, lors de trois conférences qui auront lieu le 6, 7, et 8 juin 2006.
Le présent document ne doit en aucun cas être pris au sérieux, car il ne s'agit après tout que d'architecture.

Bibliographie&filmographie

Livres

François Truffaut,
#Le plaisir des yeux, Ecrits sur le cinéma
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1987.

Alain Bergala,Pascal Bonitzer, Michel Chion,Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Jacques Rancière,
#Théories du cinéma
Petite antologie des Cahiers du cinéma, 2001.

Eric Rohmer,
#Le goût de la beauté
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.

Gilles Deleuze,
#L'image-mouvement
Les éditions de minuit, 1983.

Gilles Deleuze,
#L'image-temps
Les éditions de minuit, 1985.

Eric Rohmer,
#Comédies et proverbes
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1985.

Eric Rohmer,
#Lost Highway
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.

Michel Chion,
#David Lynch
Cahiers du cinéma, Collection «Auteurs», 2001.

Georgy Katzarov,
#L'invention du rêveur
INVENTAIRE invention, 2002.

André Bazin,
#Qu'est-ce que le cinéma?
Cerf, Paris, 1985.

Joêl Magny,
#LE POINT DE VUE de la vision du cinéaste au regard du spectateur
Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, 2001.

Emmanuel Siety,
#LE MONTAGE l'espace et le temps du film
Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, 2001.

Gaston Bachelard,
#La poétique de l'espace
puf Quadruge, 1957.

Alain Guiheux,
#ARCHITECTURE ACTION une architecture post-théorique
sens&tonka, 2002.

Michel Marie,
#Le Mépris
SYNOPSIS NATHAN, 1995.

Pascal Bonitzer,
#Décalage - peinture et cinéma
Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », 2004

Boris Vian,
#L'écume des jours
Le livre de poche, 1979.

Pierre Bourdieu,
#La misère du monde
Le livre de poche, 1979.

Michel Tournier,
#Les météores
folio, 1975.

Périodiques

Alain Renaud-Alain,
La nouvelle architecture de l'image
Cahiers du cinéma, octobre 2003, n°583, pp. 70-72
Cahiers du cinéma, mars 2004, n°588, pp. 27

VERTIGO la maison
Images en manœuvre Editions, Hors série, novembre 2003.

François Bégaudeau,
#Louis Lumière, c'est dans la boîte »
Cahiers du cinéma, mars 2004, n°588, pp. 32

Jean Clet Martin,
#Qu'est-ce qu'une image ?
Trafic, automne 1997, n°23, pp. 87,96

Helmut Fârber,
#Architecture, décoration, destruction
Trafic, printemps 1994, n°10, pp. 62,78

Films

Eric Rohmer
#La collectionneuse
distribution GCTHV, 1966.

Eric Rohmer
#Les métamorphoses du paysage
distribution GCTHV, 1964.

Eric Rohmer
#L'Anglaise et le Duc
Pathé, 2000.

Jean-Luc Godard
#Le mépris
studio canal, 1963.

David Lynch
#Mulholland drive
studio canal, 2001.

David Lynch
#Lost Highway
TF1, 2001.

David Lynch
#Blue Velvet
MGM, 1987.

Nabuhiro Suwa
#Mother
Gaumont Columbia tristar, 1997.

Wong Kar-Wai
#In the Mood for love
Ocean film, 1999.

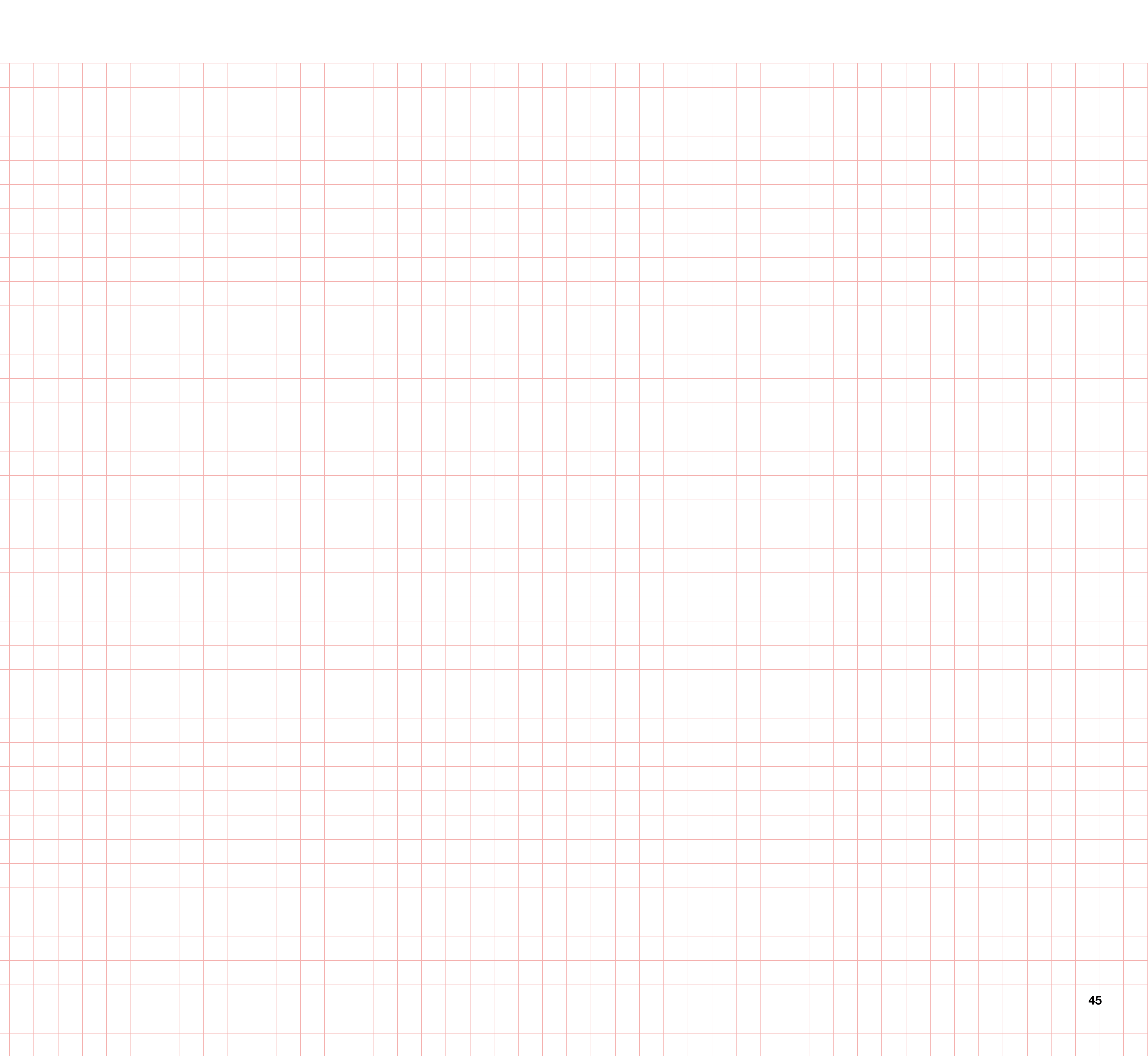
Wong Kar-Wai
#2046
Ocean, 2004.

Maurice Pialat
#A nos amours.
Gaumont, 1983.

Jean Pierre Limosin
#NOVO
Celluloid dreams, 2002.

Claude Sautet
#Les choses de la vie
Jean Bolvary, 1970.

Annotations




Merci,
Isabelle Nobile
Pierre Culand
Marie-Claude Guillet
Madame Larue Charlue
Marie-Françoise Migliérina
Dominique Quintanilla
Agnès Berland-Berthon
Jeanne Queillard
Julie Migliérina
Patrick Bouchain
Serge Migliérina
Pierre-Jean Bazzoli
Sido


Marc Godet
Marion
Nicole Concordet
Jayson Troy
Alain Arvois
Dominique Duval
etc...
Jean-Louis Dumas
Thierry Perceval


elua
études d’architecture 200+6